magazyn FILMOWY

PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

ISSN 2353-6357 WWW.SFP.ORG.PL 2 (54) / LUTY 2016

50 lat SFP

WYWIAD

Jerzy Stuhr

WIERZĘ, ŻE W MOIM ŻYCIU NIE MA PRZYPADKÓW

TEMAT NUMERU

Audiodeskrypcja w Polsce

nr 54
luty 2016

magazyn FILMOWY

Spis treści



Fot. Kuba Kiljan/SFP



Rys. Zbigniew Stanisławski



Na okładce: Jerzy Stuhr
Fot. Kuba Kiljan/SFP



Rys. Henryk Sawka

Jacek Bromski
Prezes SFP

Ogólna nerwowa atmosfera, mniej lub bardziej kontrowersyjne decyzje nowego rządu, oraz niepewność jutra podsycana plotkami, przy braku solidnej informacji źle wpływająna nastroje panujące w środowisku filmowym. Ale, jak powiedział Krzysztof Zanussi w wywiadzie dla Onetu: „Jest powód do niepokoju, ale nie ma powodu do trwogi".

Skoncentrujmy się na sprawach dotyczących kinematografii i naszego środowiska. Rozmawialiśmy z wicepremierem Piotrem Glińskim i wiceministrem Jarosławem Sellinem, uświadamiając, jak wrażliwa i delikatna jest struktura finansowania produkcji filmowej, jak dzięki sukcesom kina polskiego doszliśmy do trwałego porozumienia z tzw. „płatnikami" – podmiotami gospodarczymi opodatkowanymi na rzecz kinematografii, uzyskując w zamian zapewnienie, że w planach resortu nie ma jakiejkolwiek ingerencji organizacyjnej czy personalnej w stosunku do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej ani nowelizacji Ustawy o Kinematografii, wręcz przeciwnie, planuje się zwiększenie budżetu na filmy historyczne i utworzenie specjalnego Funduszu, który dofinansowywałby, obok PISF-u, filmy znaczące dla polityki historycznej państwa.


Fot. Borys Skrzyński/SFP

Nie wydaje mi się, że powinniśmy się niepokoić o los kinematografii, mając w pamięci wielokrotne zapewnienia o zwiększeniu nakładów finansowych, przywróceniu 50 proc. kosztów uzyskania, zabranych nam przez poprzedni rząd, przywróceniu rangi kultury narodowej. Oby te obietnice się spełniły. Poczekajmy. Nie zapominajmy, że osiem lat rządów Platformy to nieustanna walka naszego środowiska w obronie PISF-u, walka o utrzymanie telewizji publicznej i jej odpolitycznienie, walka Obywateli Kultury o zwiększenie wydatków państwa na kulturę. To dywersyjna działalność kolejnych ministrów cyfryzacji, która zamroziła wymagane przez unijne dyrektywy antypirackie legislacje, doprowadzając do tego, że Polska znalazła się na czele listy krajów o największej liczbie nielegalnych ściągnięć z internetu, a nasze przemysły kreacyjne ledwo dyszą.

Tymczasem polskie kino, nie zważając na wielką politykę i obniżane ratingi naszego kraju, ciągle utrzymuje wysoki poziom. Światowa jakość naszych produkcji jest weryfikowana przez selekcjonerów najważniejszych międzynarodowych festiwali. Rok się jeszcze na dobre nie zaczął, a my już mamy wiele powodów do dumy. Co prawda pani Premier Beacie Szydło nie podobała się *Ida*, ale *Listy do M. 2* pobiły rekord frekwencyjny.

Na styczniowym Sundance Film Festival nagrodzono dwa polskie filmy: znakomicie przyjęte przez amerykańską publiczność *Córki Dancingu* Agnieszki Smoczyńskiej i *Wszystkie nieprzespane noce* Michała Marczaka. Dodatkowo widzowie Sundance mogli uczestniczyć w światowej premierze polsko-francuskiej koprodukcji *Niewinne* w reżyserii Anne Fontaine. Swojego reprezentanta mamy też w Konkursie Głównym 66. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie. *Zjednoczone stany miłości* Tomasza Wasilewskiego będą walczyć o Złotego Niedźwiedzia z filmami takich reżyserów, jak: Thomas Vinterberg, André Téchiné czy Lav Diaz. Poza *Zjednoczonymi stanami miłości* w programie tegorocznego festiwalu znalazły się jeszcze dwie inne polskie koprodukcje: *Zud* Marty Minorowicz (sekcja Generation Kplus) oraz *Ja, Olga Hepnarova* Tomáša Weinreba i Petra Kazdy z Michaliną Olszańską w roli tytułowej (sekcja Panorama).

A ponieważ historia i kino w naturalny sposób łączą się w gmachu Filmoteki Narodowej, chciałem wszystkim polecić wywiad z Anną Sienkiewicz-Rogowską. Dyrektor narodowego archiwum filmowego opowiada w nim m.in. o wyzwaniach dotyczących stworzenia nowoczesnego systemu ochrony i udostępniania naszego filmowego dziedzictwa. Polecamy lekturę tego wywiadu decydentom z MKiDN, wiemy, że resort planuje reorganizację Filmoteki i połączenie jej z Narodowym Instytutem Audiowizualnym. Mamy nadzieję, że celem tej reorganizacji nie jest pozbycie się dyrektorów tych instytucji i obsadzenie ich z partyjnego klucza. Obie instytucje są dla środowiska filmowego szalenie ważne, po zmarnowanych latach dyrekcji prof. Tadeusza Kowalskiego wiążemy duże nadzieje z wybraną przez środowisko nową panią Dyrektor, a zasługi Michała Merczyńskiego przy tworzeniu i budowie NInA są ze wszech miar godne podziwu i uznania. ●

magazyn FILMOWY
PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

WYDAWCA
Stowarzyszenie Filmowców Polskich

REDAKCJA
Redaktor naczelny
Jerzy Armata

Zastępca redaktora naczelnego
Anna Głaszczka

Sekretarze redakcji
Aneta Ostrowska
Cecylia Żuk-Obrębska

Redakcja tekstów i korekta
Julia Michałowska

Współpraca
Marcin Adamczak, Kuba Armata, Anna Bielak, Andrzej Bukowiecki, Józef Gębski, Jerzy Gruza, Andrzej Haliński, Barbara Hollender, Janusz Kołodziej, Anna Kot, Krystyna Krupska- Wysocka, Andrzej Luter, Anna Michalska, Dagmara Romanowska, Ola Salwa, Grzegorz Wojtowicz, Anna Wróblewska, Artur Zaborski, Marcin Zawiśliński, Stanisław Zawiśliński, Paweł Zwoliński

Reklama
Julia Michałowska
j.michalowska@sfp.org.pl

Projekt graficzny, DTP
Anna Abratańska

Druk
ArtDruk
ul. Napoleona 4
05-230 Kobyłka
www.artdruk.com

Nakład: 2100 egz.

Adres redakcji
Stowarzyszenie Filmowców Polskich
ul. Krakowskie Przedmieście 7
00-068 Warszawa
tel.: (48) 22 556 54 84
faks: (48) 22 845 39 08
e-mail: magazyn@sfp.org.pl
www.sfp.org.pl

Tantiemy z zagranicy

Sylwia Biaduń
Z-ca Dyrektora ZAPA

Zdarza się, że twórcy uprawnieni do tantiem zwracają się do ZAPA z pytaniem o przyczyny braku wypłat albo w ich ocenie niskich wypłat wynagrodzenia za korzystanie z ich utworów za granicą. Postanowiliśmy zatem wyjaśnić tę kwestię na łamach „Magazynu Filmowego".

Możliwość uzyskania wynagrodzeń autorskich z tytułu eksploatacji za granicą zależy od kilku czynników. Punktem wyjścia są kwestie prawne, niekoniecznie wynikające z przepisów prawa autorskiego. W niektórych krajach ważną rolę odgrywa praktyka zawieranych na rynku umów i to one regulują kwestie kto, za co (za jaki typ eksploatacji), i od kogo dostaje dodatkowe wynagrodzenie za swój film. I tak, choć wynagrodzenia z tytułu reemisji zawsze płacone są za pośrednictwem OZZ, to już wynagrodzenia za wyświetlanie w kinach w niektórych krajach, jak na przykład we Francji, przekazywane są autorom wyłącznie przez producenta. Tantiem bowiem, czyli wynagrodzeń przekazywanych uprawnionym przez organizację zbiorowego zarządu, nie pobiera się tam za pierwotne wykorzystanie utworu, jakim jest wyświetlanie w kinach. Z kolei w Wielkiej Brytanii miejscowe OZZ, chroniące autorów filmowych, pobierają wynagrodzenia od nadawców tylko za filmy produkcji brytyjskiej. Niestety na zmianę tego stanu rzeczy nie mamy wpływu, ponieważ zapłata wynagrodzenia dodatkowego w Wielkiej Brytanii nie wynika z ustawy, lecz z umów zawieranych


Fot. Kuba Kiljan/SFP

przez nadawców z organizacjami działającymi na tamtym rynku.

Tak więc pierwszym czynnikiem decydującym o tym, czy dany autor otrzyma pieniądze za wykorzystanie swego utworu za granicą, jest kwestia sposobu, w jaki utwór został wykorzystany (nadawanie, wyświetlanie w kinach, wydanie w formie DVD itd.), gdyż nie we wszystkich krajach płaci się tantiemy za te same pola eksploatacji, co u nas. Na przykład w Niemczech nie ma dodatkowego wynagrodzenia z tytułu nadań utworów w telewizji. Może się także zdarzyć, że mimo iż dane pole objęte jest za granicą tantiemami, to miejscowa OZZ nie ma z danym użytkownikiem (np. jakimś nadawcą) umowy i tantiemy nie są pobierane. ZAPA nie ma wówczas możliwości wyegzekwowania należności za emisje w programie tego nadawcy.

Kolejnym uwarunkowaniem otrzymania pieniędzy mogą być zasady podziału stosowane przez zagraniczną OZZ. W przypadku tantiem za reemisję, zasady te mogą przesądzać o tym, że wypłaty przysługują tylko za kanały z określoną minimalną oglądalnością. Oglądalność kanału, bądź niekiedy bezpośrednio oglądalność naszego utworu, może decydować także o wysokości wynagrodzenia, jakie zań otrzymamy.

W końcu o uzyskaniu wypłat z zagranicy decyduje fakt, czy na gruncie przepisów obowiązujących w danym kraju jesteśmy uprawnieni do tantiem. Nie wszystkie bowiem zawody, które w Polsce partycypują w dodatkowym wynagrodzeniu dla twórców filmowych, mają analogiczny status i analogiczne prawo do tantiem za granicą.

ZAPA monitoruje zagraniczne wykorzystania polskich filmów. Stale współpracujemy z ponad sześćdziesięcioma organizacjami zbiorowego zarządu z całego świata. Na postawie zawartych z nimi umów o wzajemnej reprezentacji, uzyskujemy tantiemy dla naszych uprawnionych z większości krajów europejskich, jak również takich jak Argentyna czy Japonia. Trzeba jednak pamiętać, że wysokość inkasa odzwierciedla skalę wykorzystania polskiego repertuaru za granicą, a ta jest wciąż niewielka.

Niezależnie od tego podejmujemy działania, które w perspektywie mogą przełożyć się na wzrost tantiem, w tym tych z zagranicy. Zabiegamy o wprowadzenie niezbywalnego prawa do wynagrodzenia dla twórców (szczególnie za eksploatację filmów w internecie) na poziomie prawa Unii Europejskiej, ponieważ zagwarantowałby to stworzenie podstaw prawnych do pobierania takiego wynagrodzenia we wszystkich państwach członkowskich UE. ●

Wierzę, że w moim życiu, nie ma przypadków

Z Jerzym Stuhrem rozmawia Dagmara Romanowska

Jerzy Stuhr w filmie *Obywatel Piszczyk*, reż. Andrzej Kotkowski

Fot. Renata Pajchel/SF Zebra/Filmoteka Narodowa

Dagmara Romanowska: To prawda, że do kina po raz pierwszy zaprowadziła pana babcia?

Jerzy Stuhr: Miałem pięć czy sześć lat, gdy zabrała mnie do kina Wrzos przy ulicy Zamoyskiego na Podgórzu. Mieszkaliśmy niedaleko. Kino nadal istnieje i zawsze z sentymentem je wspominam, gdy przejeżdżam obok niego w drodze do Telewizji Kraków. Poszliśmy na *Pata i Patachona*, zwulgaryzowaną wersję *Flipa i Flapa*, w której nie chodziło już o nic poza rzucaniem tortami i kopaniem po tyłkach. Byłem w siódmym niebie, rozbawiony jak nigdy. Śmieję się dziś, że gdyby babcia wzięła mnie np. na *Hamleta* z Laurence'em Olivierem, byłbym być może zupełnie innym człowiekiem i innym artystą...

Pamięta pan swoje pierwsze filmowe fascynacje?

Te dziecięce były jeszcze bardzo naiwne. Gdy miałem bodaj jedenaście lat, olbrzymie wrażenie wywarła na mnie komedia Tadeusza Chmielewskiego *Ewa chce spać* z uroczą Barbarą Kwiatkowską. *Szatana z 7-ej klasy* Marii Kaniewskiej zobaczyłem chyba z siedem razy – kochałem się w Poli Raksie. Po latach to moje szczenięce zauroczenie w jakiś sentymentalny sposób zrealizowało się na planie *Uprowadzenia Agaty* Marka Piwowskiego, gdzie zagraliśmy małżeństwo. Poznałem przemiłą, cudowną panią. Jako dzieciak uwielbiałem też docierające do nas amerykańskie nowinki – przede wszystkim westerny: *Ostatnia walka Apacza* Roberta Aldricha, *Winchester '73* Anthony'ego Manna, aż do *Rio Bravo* Howarda Hawksa. Wspaniałe, barwne. Chłonąłem te pojedynki, strzelaniny, gonitwy, dyliżanse. Później na studiach, wraz z wiekiem, pojawiły się w moim życiu inne filmy, inne zainteresowania.

Historii kina uczył pana dr Zbigniew Wyszyński?

Wspaniała postać Dyskusyjnych Klubów Filmowych.



Fot. SF Zebra/Filmoteka Narodowa

Jerzy Stuhr w filmie *Wodzirej*, reż. Feliks Falk

W szkole teatralnej wykładał historię i teorię filmu, a potem zapraszał nas do kina Sztuka na seanse. Tam odkryłem Federica Felliniego i jego *La Stradę*, dzieła Michelangela Antonioniego. To był czas wspaniałych europejskich mistrzów. Antonioni był dla mnie wielkim odkryciem. Swoją drogą po latach miałem przyjemność poznać Monikę Vitti. W Turynie przyszła na mój spektakl, potem zjedliśmy razem kolację. Odkryłem, że posiada wielki talent komediowy, temperament – to Antonioni uczynił z niej symbol ekranowej tajemnicy.

Zanim w pana karierze pojawiło się kino, była scena – Teatr Stu, Stary Teatr...

Zawsze chciałem realizować się w teatrze. Myślałem, że to moje przeznaczenie. Kochałem scenę. Dostałem się do wspaniałego zespołu. Pracowałem z Konradem Swinarskim, Jerzym Jarockim, Jerzym Grzegorzewskim, Andrzejem Wajdą... Stary Teatr był w tamtych latach mekką, gdzie co dzień gościły genialne przedstawienia godne Sceny Narodowej. Byłem przekonany, że tak wyglądać będzie moja droga.

Kiedy więc pojawiła się kamera?

Nieco przez przypadek wpadłem w telewizyjne programy rozrywkowe – *Spotkania z balladą* Michała Bobrowskiego. Razem, jeszcze z Bogusławem Sobczukiem, przygotowywaliśmy pierwsze telewizyjne odcinki tego programu. Okazało się, że bardzo się widzom podobają, szybko zyskują popularność. Dla mnie była to szansa na oswojenie kamery – dziś w szkołach teatralnych prowadzi się z nią zajęcia, wtedy nie było takiej możliwości. Gdy jednak dostałem się do teatru, zacząłem odchodzić od tej zabawy. Nie chciałem dorobić sobie twarzy artysty estradowego.

W Starym Teatrze nie było to aprobowane. Ponoć zdarzało się panu usłyszeć za to jakieś słowa reprymendy od Jana Nowickiego?

Wszyscy mieli pretensje. „To nie przystoi aktorowi dramatycznemu" – słyszałem. Telewizja zaczęła dewaluować sztukę kabaretu. Przecież moi starsi koledzy – Marek Walczewski, Wiktor Sadecki, jeszcze Wojciech Pszoniak – po spektaklach biegli do Piwnicy Pod Baranami albo Jamy Michalika. Nikt się tego nie wstydził, to były równorzędne zajęcia. Wraz z telewizją pojawiła się jakaś „za duża popularność", dwuznaczności. Trzeba się było z tego wycofać, aliści znowu miałem szczęście, bo krakowski ośrodek TVP był w tamtych czasach potęgą Teatru Telewizji. Właściwie nie wychodziło się ze studia – spektakle reżyserowali m.in. Józef Słotwiński, Irena Wollen, Tadeusz Lis, Olga Lipińska, Tomasz Zygadło. Wciągnęło mnie to. Jeszcze bardziej zaprzyjaźniłem się, „obyłem" z kamerą. Z kinem ciągle było mi jednak nie po drodze. Omijaliśmy się. Wielki ekran się mną nie interesował, a ja również pochłonięty byłem czymś innym. Dopiero kila lat później, już po sukcesie ekranowym, śmiałem się, gdy recenzenci filmowi, którzy i dziś do teatru rzadko zaglądają, pisali o mnie „młody aktor bez doświadczenia". A ja miałem już za sobą m.in. *Emigrantów*, *Noc listopadową*, *Dziady*, *Wesele*. To były role... Choroba filmowa dopadła mnie na poważnie dopiero wraz z pojawieniem się w moim życiu Krzysztofa Kieślowskiego.

Jak się panowie poznali?

Kieślowski zobaczył mnie w teatrze i znał również ze *Spotkań z balladą*. Szukał aktorów, którzy mogliby zrobić coś paradokumentalnie, od siebie, napisać coś. Nie miał właściwie doświadczenia w pracy z aktorem profesjonalnym. Zaprosił mnie do *Blizny*, acz była to chyba najdziwniejsza propozycja, jaką kiedykolwiek usłyszałem. „To taka rola, proszę pana, nienapisana. Jak pan coś dorzuci, to będzie... A jak nie, to wykreślę tę postać. Asystent dyrektora". I tak stanąłem na planie i biegałem pomiędzy Agnieszką Holland, która grała sekretarkę Hanię, i Franciszkiem Pieczką, który grał dyrektora Bednarza kierującego budową kombinatu. Tak to się zaczęło. Agnieszka, gdy zobaczyła, co kombinuję przed kamerą, zaproponowała Krzysiowi, żebym został głównym bohaterem. Miała takiego „nosa". To był czas, gdy rządziło gierkowskie pokolenie młodych, dość cynicznych działaczy partyjnych. Bednarz to był jeszcze taki powojenny beton, zatwardziały, gomułkowski, ale ideowy. A ten asystent... Agnieszka namawiała, ale trudno zmienić film w trakcie zdjęć. Z Krzysztofem Kieślowskim natomiast tak dobrze się nam pracowało, tak dobrze się dogadywaliśmy, że przyszły kolejne wspólne filmy.

Niedługo po tym, jak skończyliśmy Spokój*, widział go Andrzej Wajda. Pamiętam, że dostałem od niego list, w którym pisał, że w kinie pojawił się zupełnie nowy typ bohatera – już nie ten „romantyczny Daniel", ale szaraczek, człowiek z tłumu. To wpłynęło na jego myślenie o* Człowieku z marmuru*, w którym zresztą kilka osób ze* Spokoju *zagrało.*

Główną rolę – Antoniego Gralaka, robotnika z kryminalną przeszłością, który zostaje wplątany w sytuację bez wyjścia, powierzył panu w telewizyjnym *Spokoju*. To jednak dość pechowy film – odesłany przez władze na półkę.

To był bardzo dla nas ważny film – pierwsza fabuła traktująca o strajku robotników, a był rok 1976, czas, gdy takie słowo było zakazane. Nie można było przed kamerą pokazywać, że robotnicy mówią: „Nie robimy. Cementu nie ma". Nie pokazywało się tych mechanizmów. Janusz Wilhelmi nie mógł sobie na to pozwolić, a w pierwotnej wersji Krzysztof Kieślowski chciał zakończyć film jeszcze ostrzej – śmiercią Gralaka. Ale żeby robotnicy robotnika na śmierć zakatowali? Musieliśmy dokręcić jeszcze jedno ujęcie, w którym mówię: „Spokój, spokój". Film do widzów nie dotarł. Na chwilę, w okresie solidarnościowym, kilka tygodni po podpisaniu tzw. porozumień sierpniowych, przemknął nocą w telewizji, dostał w Gdyni Nagrodę Jury, ale – de facto – władze go spaliły. Przeszedł bez echa, bo minął jego czas. Niemniej, niedługo po tym, jak skończyliśmy *Spokój*, widział go Andrzej Wajda. Pamiętam, że dostałem od niego list, w którym pisał, że w kinie pojawił się zupełnie nowy typ bohatera – już nie ten „romantyczny Daniel", ale szaraczek, człowiek z tłumu. To wpłynęło na jego myślenie o *Człowieku z marmuru*, w którym zresztą kilka osób ze *Spokoju* zagrało.

Jak pan dziś widzi kino Kieślowskiego? Te pierwsze lata panów współpracy?

Już wtedy Krzysztof Kieślowski obrał drogę, która doprowadziła go do *Dekalogu*. Odkrywał dla kina dylemat tragedii greckiej. W *Spokoju* stawiał Gralaka w potrzasku. Nie cierpiał zdjęć – wolał salę montażową, w której mógł przed ekranem usiąść ze swoim papierosem. Dziwił się pracy z profesjonalnym aktorem: „Jak to – trzy duble pod rząd, a ty nie tylko powtarzasz ten sam tekst, ale i tę samą energię, emocję. I trzy razy beczysz. I to wszystko za pieniądze" – śmiał się. Wyrabiał dopiero sobie technikę pracy z aktorem profesjonalnym, z materiałem fabularnym. W jednym był jednak nieustępliwy – w podejściu do bohatera, do tematu. Tutaj był jak skała.

Pomagał mu pan w kompletowaniu obsady?

Miał wiele projektów, ale brał się za nie dopiero wtedy, gdy znalazł do nich aktorów. Dzwonił do mnie: „Potrzebna blondynka o szarym wyglądzie". Proszę – Małgorzata Ząbkowska. „Potrzebny karzeł" – proszę, znam pana Tadeusza Rzepkę, pracuje w Bibliotece Jagiellońskiej. Pięknie zagrał Wawrzyńca w *Amatorze*. „Potrzeba żony dla Wawrzyńca" – proszę, pani Jolanta Brzezińska występuje akurat u Jarockiego.

Był pan również współautorem dialogów u Kieślowskiego – m.in. w *Spokoju* i w *Amatorze*, ale również filmów Feliska Falka – *Wodzireja*, *Szansy*... Ta praca przebiegała „klasycznie", że siadali panowie nad scenariuszem, czy bazowała raczej na improwizacji?

Wyglądało to tak: siadaliśmy dzień czy noc wcześniej. Krzysztof Kieślowski opowiadał mi scenę i pytał: „Jakbyś się w niej czuł?", „Co byś powiedział?". I zaczynałem coś mruczeć. Albo podrzucał podręczniki do BHP z zaznaczonymi różnymi przepisami, gdy miałem rozmawiać z inżynierami w *Bliźnie*. Wiele z tego bazowało na klasycznej improwizacji, niemniej przygotowanej, na temat, a nie tej modnej dziś – „uczuciowej". Ta technika okazała się dla nas bardzo twórcza. Cały ten proces mnie zachwycił – zacząłem się w tym bardzo dobrze czuć. Będąc przez lata aktorem teatralnym, tu zostałem uwolniony z wią-

zadła klasycznego tekstu Szekspira, Czechowa, uwolniony z kostiumu. Były to dla mnie wielkie odkrycia, a że okazało się również, że posiadam tę niezgłębioną tajemnicę fotogeniczności, zacząłem tak strasznie iść w film.

> *Byłem wśród widzów, gdy w krakowskiej Wandzie Nanni pokazywał* Dziennik intymny *– skromny, kameralny film, za który otrzymał nagrodę reżyserską w Cannes. Jedzie sobie na motorynce i opowiada o tym, co widział, o chorobie, o Pasolinim. „Kurczę, przecież też umiałbym taki film zrobić. Przecież nie* Wojnę i pokój, *ale takie intymne, osobiste kino” – pomyślałem. – „Żeby tak opowiedzieć coś o sobie...”.*

Pana filmowe ścieżki przeplatały się też ze wcześniejszymi zajęciami. Gdy Feliks Falk przyszedł z pomysłem na *Wodzireja*...

To znalazłem dla niego połowę obsady. Trudniłem się tym fachem, gdy byłem jeszcze w szkole teatralnej. Pracowałem w krakowskiej Estradzie – trzeba było jakoś zarabiać na życie. Były to moje drugie studia i nie miałem już świadczeń, akademika, stołówki. Rodzice pomagali mi na tyle, na ile mogli, ale nie mieli wiele – wszystko stracili w czasie wojny. Szkoła teatralna to zajęcia od rana do wieczora. Nie da się tu – tak, jak na polonistyce – połowy dnia przesiedzieć w bibliotece, a drugiej w barze Barcelona, uczestnicząc w zakładach pomiędzy polonistyką i prawem, kto więcej piw wypije! Zostały mi więc tylko nocne zawody. Wagonów przeładowywać nie mogłem, bo z rana na tańcu w PWST bym umarł. Tak trafiłem do Estrady i prowadziłem zabawy, konferansjerkę w lokalach nocnych – Warszawiance, Kryształowej. Musiałem tylko unikać spotkań z profesorami, gdyż w szkole teatralnej za takie ekstrawagancje groziły poważne konsekwencje. Ze trzy lata tak mi upłynęły. „Interes” kręcił się tak dobrze, że opłacało mi się nawet wynajmować taksówkę, żeby jednej nocy obskoczyć kilka imprez. Innymi słowy odpowiedziałem Falkowi: „Panie Felku, to ja panu tu wszystko o wodzirejce opowiem”. Podrzuciłem do filmu tancerki i striptizerki z Estrady, kolegów. Zagrałem ten film jak na skrzydłach, biegając przed kamerą zamontowaną przez Edwarda Kłosińskiego na specjalnie zaadaptowanym do tego celu wózku dziecięcym – steadicamu nie było. Musieliśmy tylko znaleźć równe powierzchnie, żeby nie trzepało obrazem.

Chociaż w „Trybunie Ludu” pisano: „Tych wodzirejów, towarzysze, to w naszym kraju nam nie trzeba”, film zachwycił widzów. Tylko potem przyszła ta łatka: „gęba Lutka Danielaka”.

I potem był kłopot, gdy Krzysztof Kieślowski chciał, żebym zagrał Filipa Mosza w *Amatorze* – skromnego zaopatrzeniowca, szczerego, uczciwego, dobrego człowieka. Co zrobić, żeby ludzie w niego uwierzyli? Kieślowski wiedział, że jestem takim człowiekiem, wiedział, że wodzirej był „wyuczony”. Znaliśmy się i przyjaźniliśmy, dzieci wspólnie wysyłaliśmy na wakacje. Wiedział, że mam wiele z Moszem wspólnego. Ale widz? Jak go przekonać? „Jeżeli nie uwierzy w pierwszych dwudziestu minutach, to przepadłeś” – mówił, a ja dziś sam się do tego stosuję i powtarzam swoim studentom: „Najważniejsze w filmie dla reżysera jest uwiarygodnienie postaci i zawiązanie akcji w tych pierwszych minutach”. Przerobił początek scenariusza. Nazywał to sobie „ocieplaniem Stuhra”.



Kalina Jędrusik, Jerzy Stuhr i Krystyna Janda w filmie *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji*, reż. Piotr Szulkin

Fot. Renata Pajchel/SF Zebra/Filmoteka Narodowa



Olgierd Łukaszewicz i Jerzy Stuhr w filmie *Seksmisja*, reż. Juliusz Machulski

Fot. SF Kadr/Filmoteka Narodowa

Pamięta pan jakie sceny zostały dodane?

Chociażby pod szpitalem, gdy Mosz czeka na narodziny córki. Chodzi pod oknami, nie wie gdzie położyli jego ukochaną Irkę, graną przez Małgorzatę Ząbkowską. Nie było wtedy przecież porodów rodzinnych. Ojca wyrzucano za drzwi i tyle. Chodzę więc tak pod szpitalem, pod oknami – bo Mosz nie wie, w której sali żona leży – „Irenka, Irka” – wołam cicho, i już coś w widzu pęka. A potem Mosz beczy i wzruszony, jak widzi Konkurs Chopinowski i słyszy walc e-moll w wykonaniu Krystiana Zimermana, mówi: „Pięknie gra”. Kropelka po kropelce – to właśnie Krzysztof Kieślowski, jego kino i wrażliwość. Był wielkim psychologiem i obserwatorem, i dlatego był wielkim reżyserem.

Tych perypetii obsadowych miał pan więcej. Gdy Juliusz Machulski zaangażował pana do *Seksmisji*, Jerzy Kawalerowicz, ówczesny kierownik artystyczny Zespołu Filmowego „Kadr”, podobno – delikatnie rzecz ujmując – zdenerwował się.

„Nie bierz go! On ci zrobi moralny niepokój, a to ma być komedia science fiction” – krzyczał. Jakiej to odwagi wymagało od Juliusza Machulskiego, żeby mnie zaangażować! Ale uparł się. Byłem ostatnim aktorem, którego dobrał do obsady. Sprzyjało mi szczęście – spotkaliśmy się przez przypadek, robił akurat dokumentację w Wieliczce. Siedzieliśmy w krakowskim SPATiF-ie, gdzie przyszedł na obiad ze scenografem Januszem Sosnowskim. Widzi mnie i dostał jakiegoś olśnienia: „Szukam aktora, partnera dla Olgierda Łukaszewicza. Zagrasz?”. Kawalerowicz znał mnie tylko z filmów moralnego niepokoju – jako ponurego faceta. Julek Machulski wiedział o moich kabaretowych wygłupach. Uwierzył we mnie. Ja natomiast bardzo chciałem zagrać w komedii. Zawsze uwielbiałem humor. Od szczenięcych lat podziwiałem Bogumiła Kobielę – raz nawet, jako licealista, omal nie zatrzymałem pociągu w Katowicach, gdy zobaczyłem, że wsiada. Po tych kilku latach moralnego niepokoju byłem już nieco tymi tematami przytłoczony, przyduszony. Szukałem czegoś lżejszego.

Jeszcze innym wyzwaniem była pana praca z Piotrem Szulkinem.

Albo byłem u niego oszalałym facetem – i to grało mi się świetnie, albo zamkniętym w sobie introwertykiem – i to była męka. Mam kompletnie inną naturę. Przy takich okazjach tylko go obserwowałem, mówiąc mu: „Ty się w sobie mniesz”. A potem robiłem to samo. Gdy montowałem *Obywatela*, spotkaliśmy się w studiu montażowym – pracował nad rekonstrukcją cyfrową *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji.* Wszedłem do pokoju na chwilę i zostałem do końca. Jaki to aktualny film, proroczy wręcz. Wielka dla mnie przygoda praca z Piotrem.

> *Odnoszę wrażenie, że w Polsce dla niektórych krytyków moja praca reżyserska to rodzaj hobby czy kaprysu, chociaż* Obywatela *zobaczyło pół miliona widzów i film zdobył – podobnie jak moje wcześniejsze opowieści – szereg nagród. Na świecie nie ma tak sztywnych podziałów – jesteś człowiekiem kina i raz stajesz przed, a raz za kamerą. Nanni Moretti, Roberto Benigni, Clint Eastwood...*

Pana kinowa kariera to nie tylko wspaniałe kreacje, filmy, ale przede wszystkim przyjaźnie, które przetrwały przez lata. Powracał pan w kolejnych dziełach Piotra Szulkina, Krzysztofa Kieślowskiego, Juliusza Machulskiego, Tomasza Zygadło, Feliksa Falka...

To było inne pokolenie, inne podejście. W większości byli to ludzie po łódzkiej Szkole Filmowej. Ja doskoczyłem z Krakowa. Ta grupa dała mi szansę i mogłem ją współtworzyć. Nie byłem wykonawcą ich poleceń, tylko partnerem. Dla mnie ważniejsze było z nimi być, niż grać. Wymyślać i brać za to odpowiedzialność. Przyjaźnie przetrwały lata.

To były również wzajemnie inspiracje, wzajemna nauka. Pracował pan z montażystkami Krzysztofa Kieślowskiego i Piotra Szulkina, m.in. z Elżbietą Kurkowską. Impulsem, który zadecydował o tym, że stanął pan na planie jako reżyser był film Nanniego Morettiego.

Wierzę, że w moim życiu nie ma przypadków. Byłem wśród widzów, gdy w krakowskiej Wandzie Nanni pokazywał



Fot. Opus Film

Jerzy Stuhr w filmie *Obywatel*

Dziennik intymny – skromny, kameralny film, za który otrzymał nagrodę reżyserską w Cannes. Jedzie sobie na motorynce i opowiada o tym, co widział, o chorobie, o Pasolinim. „Kurczę, przecież też umiałbym taki film zrobić. Przecież nie *Wojnę i pokój*, ale takie intymne, osobiste kino" – pomyślałem. – „Żeby tak opowiedzieć coś o sobie...". To była iskra, za sprawą której sięgnąłem po *Spis cudzołożnic* Jerzego Pilcha, młodszego kolegi z polonistyki. Jak ja to przeżywałem – te uczucia, które towarzyszą czterdziestokilkuletniemu mężczyźnie, wchodzącemu w smugę cienia. Wszystko dookoła się zmieniało, nie było budek telefonicznych, tylko numery dziewczyn w notesie. Dziewczyn, które na ulicy trudno już było rozpoznać. A na polonistyce było ich dwieście na nas szesnastu. Samego Nanniego Morettiego poznałem osobiście dopiero za sprawą *Historii miłosnych*, które znalazły się w Konkursie Głównym festiwalu w Wenecji, i które on wyświetlał w swoim rzymskim kinie Nuovo Sacher.

Włochy, włoska sztuka – teatr i kino, pojawiły się w pana życiu w sposób naturalny i do dziś, o czym zresztą pisze pan w swoich książkach, m.in. w „Ja kontra bas", są wielką inspiracją.

Zawsze bliskie mi było włoskie połączenie tragedii i farsy. Wielkim olśnieniem był dla mnie *Amarcord* Federica Felliniego, u którego zresztą Moretti asystował – tak to się wszystko u mnie w życiu przeplata i łączy. Zmagania z niemocą twórczą z *Osiem i pół* zrozumiałem dopiero po latach, dziś zmagam się z tymi twórczymi mękami na scenie Teatru Polonia w *Na czworakach* według Tadeusza Różewicza, gdy mówię za nim: „Dawniej napadała mnie poezja, dziś uciekają wiersze ode mnie". Wiem, że to boli. Wtedy jednak, w młodości, *Amarcord* mnie zaskoczył, natchnął. Mówił przecież o rodzącym się faszyzmie, a ja lubiłem jego bohaterów. Gdzie tkwiła tajemnica? Rozbierałem ten film na części pierwsze. Analizowałem pod kątem aktorskim, reżyserskim – jak są prowadzone, grane? Komediodramat – oto odpowiedź. Przez lata z Włochami byłem związany przez teatr, później także przez szkoły, gdzie wykładałem. Wcześniej, jeszcze jako student, gościłem też w Wenecji, gdzie na letnich kursach była moja żona, i gdzie ja sam trafiłem na stypendium ze szkoły teatralnej. Z całej Europy przyjechało nas około 20 osób. Umożliwiono nam oglądanie dzieł z historii festiwalu. Wtedy właśnie zaszczepiła się gdzieś we mnie francuska Nowa Fala – jej pasjonujące eksperymenty z formą, czego echo pobrzmiewa w moich własnych filmach. Zawsze kładę duży nacisk na grę formalną. Z tamtych lat pozostały we mnie też piękne wspomnienia – chociażby Seana Connery'ego i Ursuli Andress, kroczących po festiwalowym czerwonym dywanie. Ja za barierką, student zza żelaznej kurtyny, z dwoma dolarami w bucie. I oni... Po latach przyszło i mnie – w towarzystwie Dominiki Ostałowskiej, Katarzyny Figury i Pawła Edelmana iść po tym samym dywanie z *Historiami miłosnymi*. Jaki to się krąg zatoczył. Déjà vu.

Nie spodziewał się pan, że *Historie miłosne* trafią do weneckiego konkursu i będą walczyć o Złotego Lwa?

Dziś wydaje się to niemożliwe, ale zupełnie o to nie zabiegałem. Siedzę sobie w domu, czekam na premierę. Właściwie film jest już w rękach dystrybutora, a ja pracuję nad tekstem Harolda Pintera. Nagle przychodzi list: „Pański film został zakwalifikowany do Konkursu Głównego Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji". Teraz to producenci, dystrybutorzy, wyścig, przemysł cały, regulacje. Gdy walczyłem o przyjęcie *Pogody na jutro*, Marco Müller odpisał: „Panie Jerzy, nie możemy mieć w konkursie dwóch polskich filmów. Już przyjęliśmy *Pornografię* Jana Jakuba Kolskiego". Z innych krajów – może być więcej niż jeden, z Polski – nie. Taka sama odpowiedź i w tym roku, gdy nie chciano przyjąć *Demona* Marcina Wrony, który rekomendowałem festiwalowi. Film jednak poszedł do Toronto. Powoli to nasze przebicie w światowych konkursach zaczyna się zmieniać dzięki prężnym producentom – Piotrowi Dzięciołowi, Łukaszowi Dzięciołowi, Michałowi Kwiecińskiemu, młodym twórcom.

***Spis cudzołożnic* zaistniał w kraju, ale to dopiero *Historie miłosne* i ich wenecki pokaz przedstawiły pana światu jako reżysera.**

Odnoszę wrażenie, że w Polsce dla niektórych krytyków moja praca reżyserska to rodzaj hobby czy kaprysu, chociaż *Obywatela* zobaczyło pół miliona widzów i film zdobył – podobnie jak moje wcześniejsze opowieści – szereg nagród. Na świecie nie ma tak sztywnych podziałów – jesteś człowiekiem kina i raz stajesz przed, a raz za kamerą. Nanni Moretti, Roberto Benigni, Clint Eastwood... Może u nas zaczyna się to powoli zmieniać i te granice się zacierają. Pewnie trochę przyłożyłem do tego ręki, ale... Przed pokazem *Historii miłosnych* w Wenecji byłem potwornie zdenerwowany. Przyjechałem dzień wcześniej – i widzę: zakwaterowanie w Grand Hotel des Bains, gdzie Luchino Visconti kręcił *Śmierć w Wenecji*. Idę do pokoju, a obok, okazuje się, mieszka Hugh Grant. Ja, tu? Nie mogłem uwierzyć. Bardzo zależało mi, żeby podejrzeć, jak wygląda pokaz prasowy. Poprosiłem o pomoc Grażynę Torbicką, żeby mnie wpuściła na chwilę na salę. Nie wolno, ale jakoś się udało. U nas na pokazie prasowym może 30 osób, 40 maksymalnie, tam całe kino – 600 dziennikarzy, krytyków. Pomyślałem: „Pięknie, za półtorej godziny mam wyrobioną opinię na całym świecie. Albo leżę i kwiczę, albo coś z tego będzie". Uciekłem stamtąd.

Już po chwili rozległy się brawa, gdy dziennikarze zobaczyli komu film jest dedykowany.

Z tą dedykacją też były perypetie! Poprosiłem Elę Kurkowską, żeby umieściła ją na początku, ale widzi to Julek Machulski i mówi: „Wiesz, nie. To strasznie pretensjonalne. Będą mówili, że wieziesz się na Kieślowskim". Ja mu na to: „Ale ja bym chciał, Krzysiek pomagał mi przy tym filmie, znał scenariusz, trzymał za mnie kciuki.

Julek Machulski wiedział o moich kabaretowych wygłupach. Uwierzył we mnie. Ja natomiast bardzo chciałem zagrać w komedii. Zawsze uwielbiałem humor. Od szczenięcych lat podziwiałem Bogumiła Kobielę – raz nawet, jako licealista, omal nie zatrzymałem pociągu w Katowicach, gdy zobaczyłem, że wsiada. Po tych kilku latach moralnego niepokoju byłem już nieco tymi tematami przytłoczony, przyduszony. Szukałem czegoś lżejszego.

Uważał, że to genialny pomysł, by w cztery postacie wcielił się jeden facet, że ja...". „Niech idzie na koniec" – odpowiada Machulski. Złożyło się jednak tak, że tę wersję zobaczył jego znajomy Amerykanin i zapytał: „Ale dlaczego dedykacja na końcu? W książce też byście tak zrobili?". I przeklejanie. Film jeszcze nie był zgrany, udało się! Potem, po pokazie, w Wenecji entuzjazm, wywiady, pytania. Faworyt! Ostatecznie jury doszło do wniosku, że szkoda głównej nagrody na Polaka, ale wyjechaliśmy z Wenecji m.in. z laurem FIPRESCI i kilkoma innymi nagrodami nieregulaminowymi. Zawsze jednak powtarzam studentom – te wszystkie festiwale nic nie warte, na nic te nagrody, grand prix i inne, jeżeli nie kupią ci filmu. Choćby do tego jednego kraju, gdzie festiwal się odbywa. To najważniejsze, żeby usłyszeć: „Dzień dobry, nazywam się tak i tak, jestem dystrybutorem, chcemy pokazać pana film we Włoszech". *Historiom miłosnym* się udało.

Pierwsze wyreżyserowane i napisane przez pana filmy mają bardzo osobisty charakter, są kameralne. Z każdym kolejnym, temat staje się coraz większy – aż do *Obywatela*, spoglądającego na historię Polski, czerpiącego z tradycji filmowej od Andrzeja Munka przez *Obywatela Piszczyka* Andrzeja Kotkowskiego, w którym pan zresztą zagrał.

Od tego intymnego portretu mężczyzny zacząłem odchodzić już w *Pogodzie na jutro*. Zawsze jednak decyduje temat, a ten bierze się z tego, co chcę jeszcze ludziom o sobie i świecie opowiedzieć. Co jeszcze mogę wydrzeć z siebie, co mnie boli, z czym nie mogę się uporać, poradzić sobie. Tak zaczyna się myśl o każdym scenariuszu. Może wyjątkiem był *Spis cudzołożnic*, acz tekst Jerzego Pilcha był mi bardzo bliski, oraz *Duże zwierzę*, które opowiedzieć chciał Krzysztof Kieślowski, ale i tu szukałem tematu, pretekstu do opowiedzenia o tolerancji. Z tych wewnętrznych zmagań narodził się *Obywatel* – z życiorysem pełnym zawirowań, wpisanym w polską historię, jakże odmienną od reszty Europy. Poza Polską, zauważyłem, ten film podoba się recenzentom bardziej niż w kraju. Jego forma, humor zjednują mu krytykę zagraniczną. Słyszę, odbierając nagrodę bodaj w Rumunii: „Pokazuje nam pan świat, którego kompletnie nie znaliśmy". W każdym razie taki temat sobie wymyśliłem. Trochę bałem się – kino z rozmachem, historyczne, ale po kilku latach dopiąłem swego. Teraz chciałbym jednak wrócić do czegoś skromnego, jakiegoś cichego filmu. Chciałem opowiedzieć o starości, ale uprzedził mnie Michael Haneke poruszającą *Miłością*.

W szufladzie trzyma pan scenariusz *Kontrabasisty*. Jest może jakaś szansa na to, żeby został zrealizowany?

Napisałem o tym, i o hollywoodzkich perypetiach moich, oraz tego scenariusza, w książeczce „Ja kontra bas" z nadzieją, że ktoś ten pomysł zainteresuje. Mamy już w Polsce takich producentów, którzy byliby w stanie projekt tego typu udźwignąć – najgorzej będzie zapewne z wykupieniem praw, gdyż po sukcesie ekranizacji „Pachnidła" Patrick Süskind nie jest tani. Może jednak szczęście jeszcze raz mi dopisze? Nie grałbym już – zapewne Maciek, ale wyreżyserowałbym ten film. Opowieść o samotności z muzyką poważną. Pięknie to można przedstawić. Szukam też jeszcze innego pomysłu, czegoś małego, skromnego. ●

Kraków, zima 2016

Oglądając filmy uchem

Artur Zaborski

Temat numeru:
Audiodeskrypcja w Polsce

Fot. East News

Kino to sztuka egalitarna, do której dostęp mają wszyscy. Przynajmniej w teorii. Włodarze kin przystosowują budynki dla osób niepełnosprawnych, dla rodziców z małymi pociechami kina organizują projekcje z wyciszonym dźwiękiem i lekko zapalonym światłem, a dla niewidomych i niedowidzących seanse z audiodeskrypcją. U nas te ostatnie należą – niestety – do rzadkości. Jeśli tego nie zmienimy, zaszkodzimy tylko i wyłącznie sobie.



Fot. Marek Jabłoński/East News

Powód jest prosty, społeczeństwo starzeje się. „Długość życia ludzi, także w Polsce, wydłuża się, a co za tym idzie – zwiększa się liczba osób niewidomych i niedowidzących. Pogarszający się wzrok to naturalna konsekwencja procesu starzenia się. Jeżeli dziś nie zadbamy o to, by popularyzować dostęp do kultury audiowizualnej osób niewidomych i niedowidzących, możemy skazać w przyszłości samych siebie na wykluczenie z życia filmowego" – mówi producentka Aleksandra Sacharz, popularyzatorka audiodeskrypcji. Jeśli do jej słów dodać wzrastającą ilość czasu spędzanego przed komputerem, znakomita większość amatorów kina powinna zainteresować się poprawą kondycji audiodeskrpycji nad Wisłą.

Jak ta wygląda, zobrazuje prosty przykład. Kina w Polsce na swoich stronach internetowych wprowadziły bogate oznaczenia ikonograficzne, które informują widza o kategoriach wiekowych, o tym, że film można obejrzeć w sali przystosowanej dla osób poruszających się na wózkach, i o innych udogodnieniach. Nie ma wśród nich ikonki informującej o możliwości zobaczenia filmu z audiodeskrypcją, która w Europie Zachodniej i USA jest obecna od lat. W regularnej dystrybucji nie wykształcił się w Polsce zwyczaj takich pokazów. Częściej pojawiają się one w formie jednorazowych wydarzeń specjalnych bądź są elementem festiwali filmowych.

PISF na ratunek

Jeszcze do niedawna brakowało jasnych wytycznych, określających przygotowanie przez dystrybutora bądź producenta (lub w ich porozumieniu) kopii filmowych z dodatkową ścieżką dźwiękową dla osób z niepełnosprawnością sensoryczną. Od 2016 roku sytuacja ma ulec poprawie za sprawą Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, który wprowadził nowelizację w regulaminie przyznawania dofinansowania na filmy. „W tym roku w Programach Operacyjnych PISF 2016 wprowadziliśmy jednoznaczny wymóg dla producentów. Producent filmu fabularnego i pełnometrażowego filmu animowanego musi wyprodukować jednocześnie ścieżkę z audiodeskrypcją oraz napisy w języku polskim dla osób niesłyszących. Audiodeskrypcja i napisy powinny być dołączone do kopii wzorcowej filmu będącej podstawą do produkcji kopii dystrybucyjnych" – mówi Rafał Jankowski, rzecznik prasowy PISF.

> „Nie można zapominać, że równie ważne jak sama audiodeskrypcja jest właściwe przygotowanie sal kinowych do takich projekcji (np. wysoka jakość dźwięku)" – podkreśla rzecznik PISF. Poprawa tych warunków jest jednym z celów wielu priorytetów Instytutu.

Co właściwie będzie obowiązywało producentów po tej nowelizacji? Przygotowanie audiodeskrypcji, czyli dodatkowej ścieżki dźwiękowej, w której lektor opisuje to, co dzieje się na ekranie. Jej koszt to około 5 tys. złotych (przy milionowych budżetach filmów), na co składają się opłata za tekst, wynajem studia i honorarium lektora. Koszty te dałoby się obniżyć w przypadku hurtowych działań postprodukcyjnych. Taka ścieżka zawiera barwny opis scenografii i kostiumów, a także ruchów i gestów aktorów. Słowem – tego, co widać na ekranie, a czego nie można wywnioskować z dialogów. Dla osób korzystających z tego typu formy dostępu do kultury audiowizualnej szczególnie ważny jest sposób, w jaki lektor opisuje świat przedstawiony. Wyczuleniu podlegają zwłaszcza kwestie obiektywizmu zarówno w kwestii intonacji (może narzucać emocjonalne nastawienie), jak i słownej (przymiotniki typu „brzydki", „ładny" zdradzające preferencje lektora). O błędach językowych wspominać nie trzeba. W takim przypadku są one bardziej rażące niż kiksy interpunkcyjne, na które cierpią napisy w tłumaczeniach wielu dystrybutorów.

Jedni słyszą kolor, a inni nie

Wśród niewidomych i niedowidzących w Polsce, zgoda co do światowych standardów ścieżek panuje jedynie w przypadku ostatniej kwestii. Jak pokazała debata poświęcona temu tematowi na 5. edycji Festiwalu Kultury i Sztuki (dla Osób Niewidzących) w Płocku, preferencje bywają różne. Jedni widzowie wolą bardziej emocjonalny charakter czytania, inni mniej. Jedni chcą poznać dokładny opis świata przedstawionego, innych nadmierna dawka informacji wytrąca ze skupienia na właściwej akcji filmu. Różnice w oczekiwaniach wynikają przede wszystkim z różnic w pamięci świata wizualnego. Osoby tracące wzrok na pewnym etapie swojego życia mają inne potrzeby, niż osoby, które urodziły się niewidome (szacuje się, że tych jest 15 proc. pośród



Fot. Kuba Kijan/SFP

wszystkich osób z niepełnosprawnością tego zmysłu). Dla pierwszych, duże znaczenie mają choćby kolor i kąt ustawienia kamery czy inne elementy języka filmu, które są jednocześnie nieczytelne dla drugich.

Dyskusja jest żywa, bo w Polsce audiodeskrypcja jako forma przeciwdziałania dyskryminacji dostępu do kultury jest bardzo młoda, w odróżnieniu od choćby Austrii, Francji, Niemiec, Włoch, Portugalii, Hiszpanii, Belgii, Czech, Holandii, Finlandii, Szwecji czy Litwy, gdzie funkcjonuje od lat. Niektóre z tych krajów mają w standardzie także *audio subtitling*, czyli odczytywanie napisów pojawiających się na ekranie. W Polsce wciąż jeszcze w powszechnej świadomości, o czym można przekonać się, czytając fora internetowe, pokutuje przekonanie, że seans z audiodeskrypcją nie różni się od słuchania audiobooka. Stawianie znaku równości pomiędzy tymi doświadczeniami osoby niewidome i niedowidzące negują argumentem o tym, że seans kinowy to doświadczenie zbiorowe, a wspólnotowość to odwieczna cecha kina. „To tak, jakby zrównać ze sobą emocje przy grze w karty z komputerem i z żywymi ludźmi" – mówi jeden z uczestników płockiego festiwalu.

Wyzwania stojące przed osobami przygotowującymi ścieżki z audiodeskrypcją wiążą się najbardziej z kwestią selekcji. Wyodrębnienie najważniejszych elementów świata przedstawionego i ich opis stanowi klucz do sukcesu udanej ścieżki dźwiękowej. Izabela Künstler, autorka audiodeskrypcji, mówiła w Polskim Radiu, że dla osób przygotowujących takie ścieżki podstawą jest doskonała znajomość filmu. Obowiązkiem autora staje się wielokrotne obejrzenie go. Niektórzy na czas pierwszej projekcji zamykają oczy. Druga projekcja uświadamia im, na jaki temat brakowało im wcześniej wiedzy. Ważny jest też emocjonalny odbiór danego dzieła, który pozwala ocenić, skąd emocje wynikają: ze sfery wizualnej (miny, grymasy, gesty) czy audialnej (muzyka, słowa, odgłosy).

Nieświadomy pion produkcji

„Przygotowywanie ścieżek audiodeskrypcji jest osobną formą sztuki, z czego mało kto zdaje sobie dziś w Polsce sprawę" – mówi filmowiec Jagoda Turlik. „Pracuję na planach filmowych, znam powstawanie filmu od środka i wiem, że myślenie o audiodeskrypcji jest obce i na etapie udźwiękowiania, i na etapie postprodukcji" – dodaje, tłumacząc potrzebę promowania tematu na szczeblach produkcji. Na razie w Polsce ani w czasie zdjęć, ani w czasie montażu nie uczestniczą osoby przygotowujące audiodeskrypcje. Mierzą się one z gotowym dziełem, a więc tak samo, jak widzowie odczytują i interpretują. Realnym zagrożeniem płynącym z takiej praktyki jest wypaczenie idei filmu, z jaką przygotowywała go ekipa (dotyczy to filmów powstających na terenie Polski, trudno sobie wyobrazić, by na planie zagranicznego filmu o niepewnych losach dystrybucji nad Wisłą pojawiali się polscy autorzy audiodeskrypcji). Jednym z pierwszych pytań, jakie pada w czasie spotkania twórcy filmu z niewidomą i niedowidzącą publicznością (choćby na wspomnianej imprezie w Płocku) tyczy się tego, czy twórca uczestniczył w pokazie filmu z audiodeskrypcją razem z publicznością, a jeśli tak, co o niej myśli, czy oddaje to, co sobie zamierzył. Można problem zbagatelizować i powiedzieć, że w większości przypadków oczekiwania zostają zaspokojone. Ale warto pamiętać, że są też twórcy nie do końca usatysfakcjonowani, którzy chcieliby mieć wpływ także na kształt audiodeskrypcji. W przyszłości, wierząc w popularyzację tej usługi, taki konflikt interesów (reżyser próbujący wpływać na profesjonalnego twórcę audiodeskrpycji, bądź twórca audiodeskrypcji wypaczający ideę twórcy) może stać się jednym z problemów, na którym mogą stracić niewidomi i niedowidzący. Jest on odnotowywany w krajach Zachodu, gdzie jednym ze sposobów przeciwdziałania mu jest przygotowywanie audiodeskrypcji przez scenarzystę w pakiecie ze scenariuszem. Tam jednak audiodeskrypcja ma już stabilną i wyrobioną pozycję.

Audiodeskrypcja – rocznik 80.

Pionierską projekcję urządzono w USA w 1981 roku w teatrze Arena Stage w Waszyngtonie. To właśnie tam, niewidoma od dziecka Margaret Pfanstiehl wraz ze swym mężem, opracowali i wdrożyli, wykorzystując istniejący sprzęt wzmacniający dźwięk, pierwszy na świecie system narracji opisowej dla niewidomych, który później zyskał miano audiodeskrypcji, o czym w tekście poświęconym zagadnieniu na stronie audiodeskrypcja.org.pl przypomina Barbara Szymańska. Kilka lat później, w połowie dekady, audiodeskrypcja dotarła do Europy. Na Starym Kontynencie zainteresowała zwłaszcza Brytyjczyków, którzy wykorzystali ją na scenie Teatru „Robin Hood" w Averham, mieście w hrabstwie Nottinghamshire. To tam zapoznał się z nią jeden z mecenasów teatru, który, sugerując się tym, jak wiele korzyści przynoszą dodatkowe komentarze, zachęcił Teatr Królewski w Windsor do rozpowszechnienia audiodeskrypcji na większą skalę. Dzięki zastosowaniu miniaturowych odbiorników ze słuchawką, podobnych do tych, jakie stosuje się przy tłumaczeniach symultanicznych, widzowie teatralni w przerwach pomiędzy dialogami mogli usłyszeć dodatkowy opis słowny scen. W naturalny sposób metoda ta szybko rozprzestrzeniła się i zadomowiła w tamtejszych kinach.

Chociaż Wielką Brytanię i Polskę dzielą zaledwie dwie godziny lotu, dotarcie audiodeskrypcji nad Wisłę zajęło ponad dwie dekady. Pierwszy pokaz, adresowany do szerszego grona odbiorców, odbył się dopiero 27 listopada 2006 roku w białostockim kinie Pokój. Dzięki zastosowaniu tej techniki, niewidomi mieli okazję obejrzeć film Michała Kwiecińskiego *Statyści*. Kilka miesięcy później, dokładnie 14 czerwca 2007, również Telewizja Polska za pośrednictwem telewizji interaktywnej iTVP udostępniła niewidomym i niedowidzącym audiodeskrybowane odcinki popularnego serialu *Ranczo*. To ważne daty, od których rozpoczął się proces poszerzania zbiorów ścieżek do filmów i seriali.

Kopia filmowa to za mało

Rafał Jankowski oraz dystrybutorzy filmowi zwracają uwagę, że samo tłoczenie kopii filmowych z audiodeskrypcją nie wystarczy. „Nie można zapominać, że równie ważne jak sama audiodeskrypcja jest właściwe przygotowanie sal kinowych do takich projekcji (np. wysoka jakość dźwięku)" – podkreśla rzecznik PISF. Poprawa tych warunków jest jednym z celów wielu priorytetów Instytutu. W ramach „filmowych inicjatyw lokalnych" stawia się na tworzenie warunków do odbioru sztuki filmowej przez osoby niepełnosprawne. Zaś priorytet „modernizacja kin" ma na celu współfinansowanie zakupu i modernizację trwałego wyposażenia do prowadzenia działalności filmowej, w tym sprzętu umożliwiającego odbiór filmów przez osoby niepełnosprawne.

Sposobów prezentowania audiodeskrypcji jest kilka. Pierwszy z nich wiąże się z seansami, które przewidziane są tylko dla osób niewidomych i niedowidzących. Wówczas dodatkowa ścieżka dźwiękowa słyszalna jest w całej sali kinowej. Inną możliwością są seanse łączone, w których bez szkody mogą partycypować także osoby widzące. Wtedy niewidomi i niedowidzący korzystają ze słuchawek, z których słyszą ścieżkę dźwiękową. W obu przypadkach możliwości są dwie: albo odtwarza się wcześniej zarejestrowaną ścieżkę, albo deskrypcja czytana jest przez lektora na żywo. Na temat seansów odbywających się wyłącznie dla osób niedowidzących i niewidomych panuje zgodne przekonanie, że wypaczają one ideę wciągania ich w życie kulturalne – izolują zamiast integrować. Jednak z powodów technicznych możliwości kin często są jedynym rozwiązaniem.

Jednym z pomysłów obejścia problemu nagłośnienia jest przygotowywana przez Fundację Audiodeskrypcja aplikacja na telefon Movie Guide Dog. Użytkownik za jej pomocą mógłby w czasie seansu w kinie załadować audiodeskrypcję z bazy na serwerze i dzięki słuchawkom partycypować w regularnych seansach kinowych.

Niewidomy to też widz?

Tak właśnie wyglądał pierwszy pokaz filmu z audiodeskrypcją w Białymstoku. Mimo to, na seansie *Statystów* zjawiły się także osoby widzące. Miały one możliwość założenia na oczy specjalnych gogli, które pozwoliły im na odbiór filmu w taki sposób, jak widzom z niepełnosprawnością sensoryczną. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na kwestię nomenklatury. Rzeczownik „widz" etymologicznie wiążący się ze zmysłem wzroku, powoduje dyskomfort, kiedy stosuje się go w odniesieniu do osób niewidomych bądź niedowidzących. Prelegenci i moderatorzy dyskusji na festiwalu w Płocku często mówią o autocenzurze, która każe im szukać bardziej poprawnego politycznie synonimu. Niewidomi i niedowidzący, jak i osoby zajmujące się tematem audiodeskrypcji, przekonują, że przynosi to odwrotne do zamierzonych skutki – wyklucza, każąc czuć im się inaczej. Tak więc w Białymstoku, po projekcji filmu Michała Kwiecińskiego, oba typy widzów miały możliwość wymienić się komentarzami i wrażeniami z projekcji.

Jednym z pomysłów obejścia problemu nagłośnienia jest przygotowywana przez Fundację Audiodeskrypcja aplikacja na telefon Movie Guide Dog. Użytkownik za jej pomocą mógłby w czasie seansu w kinie załadować audiodeskrypcję z bazy na serwerze i dzięki słuchawkom partycypować w regularnych seansach kinowych. „Aplikacja sama synchronizowałaby się z filmem za pomocą ścieżki dźwiękowej" – mówił „Gazecie Wyborczej" pomysłodawca aplikacji, prezes fundacji, Tomasz Strzymiński. Białostoczczanin stracił wzrok w 2000 roku, kiedy jako 19-latek zachorował na nowotwór centralnego układu nerwowego. Mimo to, nie zrezygnował z chodzenia do kina. Jednak nie zawsze wiedział, z czego śmieje się publiczność, a niektórych rozwiązań fabularnych wyrażonych bez pomocy dźwięku (jak wspomina, tak było z zakończeniem *Pogody na jutro* Jerzego Stuhra) nie był w stanie zrozumieć. Od tej pory

aktywnie przyczynia się do promocji audiodeskrpycji w różnych dziedzinach sztuki, a także walczy z wykluczeniem i dyskryminacją osób niewidomych i niedowidzących (znana i nagłośniona w mediach była zgłoszona przez niego do Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów sprawa bankomatów niedostosowanych do możliwości osób niewidomych, będących klientami banków).

Gdynia wita audiodeskrypcję

To dzięki staraniom fundacji Strzymińskiego doszło w Polsce do wydarzenia na skalę światową. Na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, 17 września 2007 roku, wyświetlono film *Świadek koronny* podpisany przez trio: Jarosław Sypniewski, Jacek Filipiak, Michał Gazda z audiodeskrypcją w kompleksie kinowym Silver Screen (dziś Multikino). Dzięki zastosowaniu słuchawek, których używa się przy tłumaczeniach symultanicznych, widzowie w przerwach pomiędzy dialogami mogli usłyszeć dodatkowy opis scen, czytany przez Dariusza Jakubaszka, aktora związanego z Teatrem Baj Pomorski w Toruniu, Olsztyńskim Teatrem Lalek i Teatrem 3/4 Zusno. „Po raz pierwszy na świecie audiodeskrypcja została zastosowana na tak ogromnej imprezie filmowej" – mówi portalowi audiodeskrypcja.org.pl Barbara Szymańska z fundacji Strzymińskiego. Dziś – jak zgodnie podkreślają specjaliści – trudno jest ten pokaz przecenić. Wiele osób ze środowiska filmowego usłyszało wtedy o audiodeskrypcji po raz pierwszy. Dzięki staraniom Strzymińskiego i jego współpracowników zagościła ona w Gdyni na stałe: w 2015 roku wyświetlono *Body/Ciało* Małgorzaty Szumowskiej, w 2014 – *Jacka Stronga* Władysława Pasikowskiego i *Obywatela* Jerzego Stuhra, w 2011 – *Lęk wysokości* Bartosza Konopki, w 2010 – *Małą maturę 1947* Janusza Majewskiego, w 2009 – *Nigdy nie mów nigdy* Wojciecha Pacyny i *Rodzinę Leśniewskich* Janusza Łęskiego, a w 2008 roku – *Ryśę* Michała Rosy i *Serce na dłoni* Krzysztofa Zanussiego. Także w sekcji Gdynia Dzieciom rokrocznie pojawiają się filmy dla najmłodszych z niepełnosprawnością sensoryczną wzroku.

> „W tym roku w Programach Operacyjnych PISF 2016 wprowadziliśmy jednoznaczny wymóg dla producentów. Producent filmu fabularnego i pełnometrażowego filmu animowanego musi wyprodukować jednocześnie ścieżkę z audiodeskrypcją oraz napisy w języku polskim dla osób niesłyszących. Audiodeskrypcja i napisy powinny być dołączone do kopii wzorcowej filmu będącej podstawą do produkcji kopii dystrybucyjnych" – mówi Rafał Jankowski, rzecznik prasowy PISF.

Strzymiński i jego fundacja przetarli także szlaki na rynku DVD w Polsce. Pierwsze wydanie tego nośnika ze ścieżką dla niewidomych i niedowidzących ujrzało światło dzienne w 2008 roku. Było to DVD z nominowanym do Oscara *Katyniem* Andrzeja Wajdy. W audiodeskrypcję wyposażony był cały nakład, a z jej uruchomieniem bez problemu radziły sobie osoby niewidome, bo w menu głównym lektor informuje, jakie zastosować skróty klawiszowe, by włączyć narrację. Tę przygotował Dariusz Jakubaszek, który zwracał uwagę, że najtrudniejsze było oddanie pojawiających się w filmie licznych symboli. „Tekst opisujący musiał być na tyle zwięzły, by nie nakładał się na kolejną, inaczej udźwiękowioną scenę. Długo się zastanawiałem, jak opowiedzieć o drewnianym Chrystusie pod żołnierskim płaszczem. W końcu opisałem to po prostu: odsłoniła płaszcz swojego męża, nie ma pod nim ciała, jest drewniana figura Chrystusa. I tyle. Resztę uzupełni magia kina. Interpretacja symboli należy do widzów" – mówił „Rzeczpospolitej".

O Tomaszu Strzymińskim jako pionierze audiodeskrypcji wypowiedziało się już wielu. Spośród rozlicznych głosów warto przytoczyć słowa Doroty Sieroń, specjalistki ds. PR w TiM Film Studio, dystrybutora *Katynia* na DVD, która tak mówiła o nim „Gazecie Wyborczej": „To niesamowita osoba, nieugięta w tym, co postanowi. W kwestii audiodeskrypcji zrobił mnóstwo szumu, zmotywował nas wszystkich. Dla nas był to całkowity eksperyment, jeszcze rok temu w kwestii takiej narracji nie wiedzieliśmy właściwie nic. Ani nasza ekipa, ani tłocznia nie miały pojęcia, jak technicznie to ugryźć. Od pół roku pozostajemy w nieustającym kontakcie i przez ten czas pan Tomasz nam pomagał. Tak mnie nakręcił do pomysłu, że w końcu i mnie udało się przekonać szefa, a z czasem przedsięwzięcie znajdowało coraz więcej sympatyków. Poparł go Polski Instytut Sztuki Filmowej i sam reżyser. To była wspólna mobilizacja. Ja odpowiadałam za to głową, a pan Tomasz przez cały czas mnie wspierał. I udało się. Realizacja ma przepiękny tekst audiodeskrybowany, napisany przez pana Jakubaszka. Teraz jesteśmy dumni, że się zdecydowaliśmy na takie przedsięwzięcie".

Dumni albo zawstydzeni

Poczucie dumy albo wstydu za (nie)zrealizowane projekty z audiodeskrypcją często towarzyszy dystrybutorom płyt DVD. Dużym (jak na polskie standardy) katalogiem filmów z audiodeskrypcją, jak i zaangażowaniem w promocję tej techniki oglądania, chwali się Kino Świat. „Już od kilku lat angażujemy się w promocję i dystrybucję filmów z audiodeskrypcją. Jesteśmy jednym, o ile nie jedynym, z dystrybutorów z tak bogatą biblioteką. Wydaliśmy ponad 10 tytułów ze swojego katalogu, które zawierają audiodeskrypcję. Pierwszym naszym filmem był *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* Antoniego Krauzego, wydany w 2011 roku. Od tamtej pory audiodeskrypcję można znaleźć na naszych tytułach: *Obława* Marcina Krzyształowicza, *Jesteś Bogiem* Leszka Dawida, *Imagine* Andrzeja Jakimowskiego, *Dziewczyna z szafy* Bodo Koxa, *W imię...* oraz *Body/Ciało* Małgorzaty Szumowskiej, *Chce się żyć* Macieja Pieprzycy, *Pod Mocnym Aniołem* Wojciecha Smarzowskiego, *Miasto 44* Jana Komasy, *Carte Blanche* Jacka Lusińskiego. Wśród swoich wydań filmów z audiodeskrypcją mamy też tytuł zagraniczny – francuski *Dwa dni, jedna noc* w reżyserii Jean-Pierre'a i Luca Dardenne'ów z Marion Cotillard w roli głównej. Premiera miała miejsce w 2015 roku" – mówi Maciej Bechta, odpowiedzialny w firmie za rynek DVD. „Staramy się, aby najpopularniejsze tytuły, filmy głośne i znane, wybitne były dostępne również dla tych grup odbiorców. Współpracując z fundacjami i stowarzyszeniami chcemy rozwijać te działania dalej. Nie tylko na polach dystrybucyjnych jak kino czy DVD, ale także VoD" – dodaje. Z audiodeskrypcją na DVD jeden ze swoich największych hitów – *Nietykalnych* Oliviera Nakache'a i Erica Toledana, który w kinach zobaczyło ponad 750 tys. widzów – wydał Gutek Film we współpracy z Fundacją Kultury bez Granic. Z kolei Monolith Video ma tak wydane w ofercie: *Różę* Wojciecha Smarzowskiego czy *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego, a NEXT FILM swój wielki przebój – *Bogów* Łukasza Palkowskiego. Ostatni dystrybutor, we współpracy z producentami filmu, kinem Kultura i PISF przygotował pokazy w wersji z polskimi napisami dla osób niesłyszących oraz z audiodeskrypcją w kinie Kultura. „Odbyło się kilka takich pokazów, a dystrybutor powtórzył je w kilku innych miastach w Polsce" – przypomina Jankowski.

TVP audiodeskrybuje

Katalog filmów z audiodeskrypcją do oglądania w pojedynkę lub z najbliższymi w domu rośnie powoli, acz systematycznie. Podobnie sprawa ma się z telewizją, w której największą bazą produkcji opatrzonych audiodeskrypcją dysponuje TVP. Kluczową rolę w zainteresowaniu tematem odegrała Izabela Künstler jako kierownik Redakcji Napisów dla Niesłyszących TVP, której Tomasz Strzymiński i Barbara Szymańska z Fundacji Audiodeskrypcja przekazali informacje na ten temat. Dzięki nawiązanej współpracy między TVP i Krzysztofem Szubzdą, który stworzył ścieżkę opisową do pierwszego kinowego seansu z audiodeskrypcją, w roku 2007 na stronie internetowej telewizji interaktywnej ukazał się pierwszy filmowy serial z audiodeskrypcją – *Rancho*. Od tamtej pory telewizja powiększyła bazę seriali i spektakli ze ścieżką audiowizualną i zaczęła nadawać programy w regularnej ramówce, wyposażone w dodatkowe ścieżki (najwięcej programów nadaje w ten sposób telewizja TVP ABC, skierowana do widzów najmłodszych).

Zwiększająca się dostępność do telewizji osób wykluczonych przez utratę wzroku jest w dużej mierze konsekwencją Partnerstwa „Telewizja bez Barier", zainicjowanego przez Fundację Widzialni. Partnerstwo zostało zawiązane przez cztery podmioty: TVP SA, Fundację Widzialni, Polski Związek Głuchych oraz Towarzystwo Pomocy Głuchoniewidomym w celu znaczącego zwiększenia dostępności pozycji programowych TVP, przez użycie technologii wspierających oraz ich rozwoju, pozwalającego na korzystanie z nich przez jak największą grupę odbiorców. W ramach współpracy prowadzone są prace badawcze nad rozwiązaniem: napisów dla osób głuchych, audiodeskrypcji dla osób niewidomych, niedowidzących i głuchoniewidomych oraz tłumaczeń migowych, a ich realizacja jest jednym z działań misyjnych publicznego nadawcy.

W przeciwdziałanie wykluczeniu cyfrowemu osób niepełnosprawnych, wpisującego się w zapisy Konwencji Organizacji Narodów Zjednoczonych o prawach osób niepełnosprawnych, czynnie włącza się także Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. „W ramach Programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego »Wydarzenia artystyczne« – priorytet Film – w 2015 roku wśród dofinansowanych projektów, znalazły się również takie, które w swoim programie miały działania adresowane do osób z niepełnosprawnością wzroku i słuchu. Uzyskane dofinansowanie ze środków ministra kultury było przeznaczane również na dostosowanie przekazu dla osób niepełnosprawnych. Dofinansowanie uzyskało także zadanie skierowane głównie do osób z niepełnosprawnością wzroku i słuchu np. II Festiwal Wyobraźni. Film bez barier. Festiwal Filmowy dla niewidomych i niesłyszących" – mówi rzecznik prasowy ministerstwa.

Wciąż za mało

Wciąż jednak nie są wykorzystywane wszystkie możliwości, jakie dają państwowe instytucje wspierające działania na rzecz kultury audiowizualnej, o czym przypomina Rafał Jankowski. „W mojej ocenie zainteresowanie wnioskodawców środkami z PISF niestety nadal nie jest wystarczające. Przez ostatnie lata średnio rocznie wpływało zaledwie kilka wniosków o wsparcie inicjatyw związanych z potrzebami osób niedosłyszących lub niewidomych (audiodeskrypcja), zwykle dotyczy to kilku lub kilkunastu tysięcy złotych" – mówi. Jednym z dofinansowanych festiwali w 2015 roku był płocki Festiwal Kultury i Sztuki (dla Osób Niewidomych), organizujące go Stowarzyszenie „De Facto" aplikowało do PISF o 31 tys. złotych (50 proc. budżetu wydarzenia) i tyle otrzymało na organizację 5. edycji. „Warto przypomnieć, że w 2014 roku, uznając znaczenie i wagę festiwalu, kapituła nominowała 3. edycję festiwalu do Nagród PISF w kategorii »krajowe wydarzenie filmowe«" – przypomina Jankowski.

Chętnych do pójścia w ślady „De Facto" w pierwszej kolejności należy odesłać właśnie do PISF. „Od kilku lat apelujemy do środowiska filmowego, producentów, dystrybutorów, a także organizacji społecznych, aby składali do PISF wnioski – z chęcią będziemy wspierali inicjatywy zmierzające do ułatwienia dostępu dla osób niewidomych i niedosłyszących, w tym audiodeskrypcję oraz tworzenie napisów w kopiach filmowych przeznaczonych do eksploatacji kinowej" – zachęca Jankowski. A jest komu ten dostęp ułatwiać – liczbę niewidomych w Polsce szacuje się na ok. 100 tys., a poważnie niedowidzących na ok. 300 tys. (dane za GUS). I obie te liczby rosną. ●

Koleżanki i Koledzy,

cieszy bardzo, że powstają filmy opowiadające naszą bolesną historię oczami konkretnych ludzi, konkretnych sytuacji. Próbują pokazać jak było, dodając często osobiste, oparte na rodzinnych wspomnieniach, elementy układanki, która zapewne nigdy nie będzie kompletna. Bo świadkowie umierają, a pamięć zawodna. Albo też wolimy niektóre zdarzenia z pamięci wyprzeć, zapomnieć. Michał Szczerbic zrobił film Sprawiedliwy, *jak mówi Krzysztof Spór „osobistą wypowiedź w kwestiach relacji polsko-żydowskich".*
Z kolei Liliana Głąbczyńska-Komorowska opowiada w rozmowie z Arturem Zaborskim o filmie Ojcu. *To także historia konkretnej osoby – Adama Bandrowskiego, zamordowanego wraz z innymi w Winnicy. Ta opowieść również jest bardzo osobista – widziana oczami trzyletniej córki Adama.*
Któż z nas słyszał o zbrodni stalinowskiej w Winnicy? Myślę, że bardzo niewielu. Bardzo dziękuję Pani Lilianie za to, że dołożyła kolejny element do historii Polski, wcale nie tak odległej. A ile jeszcze takich nieodkrytych kart dziejowych brakuje...
Mam nadzieję, że będą powstawały następne filmy, ratujące pamięć. Że zdążymy, zanim nie będzie komu przywoływać wspomnień sprzed 80 lat.
Pozdrawiam

Krystyna Krupska-Wysocka



Fot. Adrianna Kędzierska/SFP

Nadszedł czas Agnieszki Żulewskiej

Marcin Zawiśliński

W stołecznym kinie Elektronik, 13 stycznia, ogłoszono laureatów nagród im. Zbyszka Cybulskiego oraz im. Bolesława Michałka za lata 2014/2015.

„Nie bójmy się nigdy być inni od wszystkich innych" – powiedziała Agnieszka Żulewska, odbierając Nagrodę im. Zbyszka Cybulskiego dla najzdolniejszego aktora młodego pokolenia (do 35. roku życia) w latach 2014/2015. Absolwentka Szkoły Filmowej w Łodzi została wyróżniona za tragikomiczną kreację Leny w *Chemii* Bartka Prokopowicza. Przewodniczący jury Bogusław Linda, wręczając statuetkę wykonaną przez Pawła Althamera oraz nagrodę pieniężną w wysokości 10 tys. złotych, podkreślił wielką konsekwencję, z jaką Agnieszka Żulewska budowała tę rolę. Po gali, już w kuluarach, pojawiły się głosy, że jury podejmując swoją decyzję, zapewne brało pod uwagę równie wymagającą rolę tej aktorki, jaką była znakomicie przez nią zagrana panna młoda w *Demonie* Marcina Wrony.

Oprócz laureatki, nominowanymi do Nagrody im. Zbyszka Cybulskiego byli również: Anna Próchniak za rolę Kamy w *Mieście 44* Jana Komasy, Agnieszka Podsiadlik za rolę Mamuśki w *Baby Bump* Kuby Czekaja, Justyna Wasilewska za rolę stażystki w filmie *Kebab i Horoskop* Grzegorza Jaroszuka oraz Tomasz Schuchardt za rolę Mariusza w *Murze* Dariusza Glazera. Szczególnie żal ostatniego z wymienionych, który wystąpił także w trzech spośród pozostałych czterech produkcji, dostrzeżonych przez jury, w skład którego weszli również: Andrzej Kołodyński, Arkadiusz Tomiak, Małgorzata Zajączkowska oraz Janusz Zaorski.

Nagrodę im. Zbyszka Cybulskiego po raz pierwszy wręczono w 1969 roku. Jej pierwszym laureatem był Daniel Olbrychski. W ostatnich latach jej zdobywcami byli m.in. Marcin Dorociński (2005), Kinga Preis (2006), Sonia Bohosiewicz (2007), Eryk Lubos (2009), Mateusz Kościukiewicz (2010), Marcin Kowalczyk (2012) oraz Piotr Głowacki (2013), który poprowadził tegoroczną galę.


Fot. Zoom/Fundacja dla Kina
Anna Próchniak, Agnieszka Podsiadlik, Justyna Wasilewska i Agnieszka Żulewska

Drugim wydarzeniem tej uroczystości było przyznanie Nagrody im. Bolesława Michałka dla autora najlepszej książki o tematyce filmowej. „Wybór był trudny, ale to dobrze. To oznacza, że jest co czytać w Polsce na temat kina. Ostatecznie postanowiliśmy przyznać nagrodę książce, która w duchu bliskim jej patrona, pokazuje, jak kino często czerpie z kultury i życia, ale też jak często życie czerpie z kina i gry. Pokazuje też świat, w którym jest miejsce na odmienność, na queer i na radość z niego" – argumentowała dr Iwona Kurz, członkini jury, krytyk filmowy z Uniwersytetu Warszawskiego. Wybór padł na Karolinę Kosińską, którą doceniono za książkę „Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie". Nominowanymi byli także: Rafał Syska za „Filmowy neomodernizm" oraz Monika Talarczyk-Gubała za biografię „Wanda Jakubowska. Od nowa".

Uczestnicy tegorocznej gali chwilą refleksji i filmowym wspomnieniem pożegnali zmarłego w minionym roku wybitnego dziennikarza i historyka filmu Jerzego Płażewskiego. ●

Ten film zmienił moje postrzeganie świata

Z Agnieszką Żulewską rozmawia Marcin Zawiśliński

Marcin Zawiśliński: Kiedy narodził się w tobie pomysł na zostanie aktorką?

Agnieszka Żulewska: Kiedy jesteśmy bardzo młodzi i wychowujemy się, nieważne w jakim miejscu świata, wpadają nam do głowy różne pomysły. Z niektórych czasem coś zaczyna wyrastać. Zaczęło mi coś świtać w ostatniej klasie liceum plastycznego. Ta szkoła ukształtowała we mnie humanistyczne, bardzo otwarte, myślenie. Chodziliśmy regularnie na konfrontacje teatralne, które odbywały się w Opolu. Zapoznawaliśmy się z dobrym kinem, historią sztuki. Po prostu otwierano nam oczy na różne sprawy. Natomiast sam pomysł na aktorstwo podrzucił mi mój tata. To on zasugerował mi również, żebym zdawała do Szkoły Filmowej w Łodzi.

Miałaś tam swoich mistrzów?

W Łodzi zetknęłam się z wieloma ważnymi i czułymi nauczycielami. Choćby z Januszem Gajosem, który był również opiekunem naszego roku. Każde spotkanie z nim było dla mnie przeżyciem i wyzwaniem. Kochaliśmy te zajęcia. Drugą osobą, której sporo zawdzięczam, jest Mariusz Grzegorzek, który wówczas nie był jeszcze rektorem naszej uczelni. Zrobił z nami spektakl dyplomowy „Zmierzch" według Izaaka Babla. Pracowaliśmy nad nim przez dwa miesiące. To był dla mnie niezwykle intensywny i zarazem twórczy czas pracy nad słowem, który odbywał się przy akompaniamencie śpiewnego głosu profesora i jego znanego chyba na cały świat poczucia humoru.


Fot. Michał Opala/Vue Movie Distribution
Agnieszka Żulewska w filmie *Chemia*, reż. Bartek Prokopowicz

Miłość i rak to awers i rewers życia Benka i Lenki, głównych bohaterów *Chemii*.

Miłość przez chorobę jest w tym filmie wystawiana na próbę. Cała *Chemia* jest zbudowana na tych dwóch wzajemnie wykluczających się siłach. Wykluczających… ale przecież często używa się też określenia „chory z miłości", czyli może jednak wzajemnie się uzupełniających.

Powiedziałaś kiedyś, że budowanie roli poprzez czerpanie inspiracji od ludzi, którzy naprawdę chorują na raka jest ohydne. Dlaczego?

Powiedziałam, że gdybym sama wpadła na taki pomysł, byłoby to ohydne. Staram się być osobą delikatną i wsłuchiwać się w to, co dzieje się dookoła. To oznacza, że nie chcę wykorzystywać na własne potrzeby sytuacji, w jakich znaleźli się ludzie, którzy w tym momencie realnie z jakiegoś powodu cierpią.

To w jaki sposób kształtowałaś w sobie filmową Lenę?

Cała moja wiedza o Lenie pochodziła od Bartka Prokopowicza oraz z materiałów z ich rodzinnego archiwum. Dużo o tym rozmawialiśmy, słuchając się uważnie.

Wchodząc na plan *Chemii* nie czułaś się przytłoczona dość przygnębiającą dawką wiedzy?

Nie, bo ten film nie jest ponury. Mimo że *Chemia* opowiada o raku, od samego początku Bartek wkładał w tę opowieść ogromną witalność połączoną z chęcią rozwalenia naszego tradycyjnego myślenie o śmierci. Ten film zmienił też moje postrzeganie świata. Jeden wzruszony widz, któremu po obejrzeniu *Chemii* nagle, po długim czasie duszenia w sobie emocji, puściło wszystko, płakał i wracał do domu trochę odmieniony – to jest dla mnie najważniejsze. Taki człowiek przywraca wiarę w – gubiony czasami – sens wykonywanego przeze mnie zawodu.

Ten reżyserski debiut fabularny Bartka Prokopowicza wywołuje jednak dość ambiwalentne odczucia. Jednych zachwyca, innych irytuje. Jak ty postrzegasz ten film z dzisiejszej perspektywy?

Podchodzę do niego z miłością. Również ze względu na reżysera, z którym pracowało mi się świetnie. *Chemia* to jest cały Bartek ze swoim specyficznym odczuwaniem świata. On jest ciągle chłopakiem z kobiecą wrażliwością. ●

Ambasadorzy urzeczeni *Excentrykami*...

Marcin Zawiśliński

Dzięki najnowszemu dziełu mistrza polskiego kina Janusza Majewskiego – *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* – zagraniczni widzowie dowiedzieli się, że PRL-owska Polska nie była tylko szara i okrutna, ale bywała również zabawna, romantyczna, a nawet miała muzyczny gust.

Film Janusza Majewskiego co chwila bawił i wzruszał (nierzadko do łez) dyplomatów, którzy w styczniowy poniedziałek 25 stycznia licznie przybyli, już tradycyjnie, do stołecznego kina Kultura. Po projekcji, Majewski – reżyser i współscenarzysta filmu – podzielił się z zacnymi widzami refleksjami na temat swojej najnowszej produkcji. – „Wszystko zaczęło się od amerykańskiej muzyki, której głównie w radiu, słuchałem tuż po wojnie. Oglądałem też amerykańskie filmy. Jeden – *Serenada w Dolinie Słońca* Bruce'a Humberstone'a – szczególnie zapadł mi w pamięć. I ta młodzieńcza miłość do jazzu i swingu przetrwała we mnie do dziś, czego wyrazem są *Excentrycy*...".

Jednak bezpośrednim impulsem do nakręcenia *Excentryków*..., którzy zdobyli Srebrne Lwy na 40. Festiwalu Filmowym w Gdyni, była powieść cenionego olsztyńskiego prozaika Włodzimierza Kowalewskiego wydana pod tym samym tytułem. Inspiracją do napisania tej książki była dla jej autora historia człowieka, który kilka lat po wojnie wrócił z Wielkiej Brytanii do Polski. „Nie był jednak muzykiem, ale tancerzem specjalizującym się w tańcach towarzyskich. I wylądował w Krynicy, a nie w Ciechocinku. Mimo że był już po pięćdziesiątce, to obtańcowywał wszystkie młode panny w kurorcie" – wspominał Janusz Majewski. W *Excentrykach*..., których zarówno filmowa, jak i powieściowa akcja rozgrywa się pod koniec lat 50. XX wieku, główny bohater, Fabian Apanowicz (w tej roli znakomity Maciej Stuhr), jest puzonistą. Wraz z grupą miejscowych muzyków-amatorów zakłada swingowy big-band, który szybko zyskuje popularność w całej okolicy. Przy okazji poznaje tyleż piękną, co intrygującą Modestę (w tej roli Natalia Rybicka), która wkrótce zaczyna śpiewać w jego zespole. To jednak dopiero początek niezwykłej, romantyczno-szpiegowskiej historii, która na pewien czas owładnęła małym polskim miasteczkiem.



Janusz Majewski

Fot. Borys Skrzyński/SFP

Widzowie dostrzegli również, że w filmie niezwykle szczegółowo, ale dość zaskakująco (czyli wielobarwnie) został przedstawiony sam Ciechocinek schyłku lat 50. „Chciałem stworzyć obraz tamtych czasów, który nie jest tylko szary, jak przywykliśmy go opisywać. To jest świat, jaki chcieli mieć wokół siebie bohaterowie mojego filmu. Świat, jaki tworzą graną przez siebie muzyką oraz swoją wielką pasją" – powiedział na zakończenie spotkania z publicznością reżyser *Excentryków*...

Jacek Bromski, prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich, zaprosił dyplomatów już na kolejny pokaz, który odbędzie się w lutym. Zostanie wówczas wyświetlona *Zaćma*, najnowsza fabuła Ryszarda Bugajskiego, której bohaterką jest Julia Brystygierowa, słynna „krwawa Luna". ●

Koło Piśmiennictwa Stowarzyszenia Filmowców Polskich (polska sekcja FIPRESCI) 8 stycznia przyznało nagrody dla filmów wprowadzonych na ekrany polskich kin w 2015 roku. Polskim laureatem Złotej Taśmy został film *Body/Ciało* Małgorzaty Szumowskiej, natomiast laureatem zagranicznym francusko-niemiecko-norwesko-szwedzki obraz *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* Roya Anderssona. Krytycy zrzeszeni w Kole Piśmiennictwa SFP przyznali także wyróżnienia. W kategorii filmu polskiego otrzymały je obrazy: *Intruz* Magnusa von Horna oraz *Joanna* Anety Kopacz, a w kategorii filmu zagranicznego: *Birdman* Alejandra Gonzáleza Iñárritu oraz *Młodość* Paola Sorrentino. Gala wręczenia Złotych Taśm odbędzie się w warszawskim kinie Kultura 22 lutego.

Śmiechopłacz Szumowskiej

Ks. Andrzej Luter

Body/Ciało Małgorzaty Szumowskiej to film o sprawach ostatecznych, rodzaj przypowieści – jak mówi sama reżyserka – o współczesnym człowieku.

O tym, że tęsknimy za czymś, co najczęściej jest blisko, tylko nie potrafimy tego dostrzec – dlatego szukamy różnego rodzaju wiary lub niewiary, nie zauważając, że szczęście jest tu i teraz, na wyciągnięcie ręki". A tytułowe ciało? Reżyserka wraz ze współscenarzystą i autorem zdjęć, Michałem Englertem, szukała tematu, który był im obojgu najbliższy. – „Doszliśmy do wniosku, że może to być ciało oraz stosunek człowieka do własnego ciała. Ciała młodego i ciała starzejącego się. Nie tylko do ciała fizycznego, także do ciała astralnego. Do duszy". A więc metafizyka, coś czego nie potrafimy do końca zrozumieć. Bo jest to przede wszystkim film na temat poszukiwania wiary, a nawet więcej – na temat poszukiwania Boga. Wiara prawdziwa jest racjonalna, mimo swojej tajemniczości, a więc także pozornej irracjonalności. Bóg jest racjonalny, i dlatego tak trudno Go znaleźć.

Poszukuje Go cyniczny i zgorzkniały prokurator Janusz Koprowicz (Janusz Gajos), racjonalista, zdystansowany wobec metafizycznych szaleństw, odsuwający od siebie myśl, która go jednak prześladuje: może jednak istnieje jakiś Absolut! Świata duchowego poszukuje także Olga, jego córka (Justyna Suwała), depresyjna, cierpiąca na anoreksję. I ojciec, i córka próbują znaleźć swoje miejsce w życiu po tragicznej i przedwczesnej śmierci żony i matki. Anna (Maja Ostaszewska), psychoterapeutka Olgi, uciekająca w zaświaty i w krainę duchów, jest postacią tragiczną, pękniętą, odseparowaną od rzeczywistości. Dotknięta tragedią rodzinną, z której nie potrafi wydostać się na powierzchnię życia. Psychoterapia jest tak naprawdę ratunkiem dla niej samej, a nie tylko dla jej pacjentów. Prowadzi w szpitalu treningi z dziewczynami chorymi na anoreksję, a po godzinach praktykuje „spirytyzm". Wierzy, że zmarli szukają kontaktu z żywymi, bo sama szukała kontaktu ze swoim synkiem. Cała trójka w sytuacji krańcowej musi zweryfikować swoje poglądy na życie i na śmierć, na wiarę i niewiarę.

Szumowska stawia ważne pytanie: ile w naszej „normalnej" religijności znajdziemy myślenia sekciarskiego? Thomas Merton pisał, że rzekome „życie wewnętrzne" może być „tylko heroiczną i bezsensowną ucieczką od rzeczywistości". „Jest to niedobra teologia i zły ascetyzm" – twierdzi Merton. To jest właśnie ascetyzm Anny, której jedynym przyjacielem jest wielki dog, a jej ucieczka od rzeczywistości w zaświaty, obłędne wyobrażenie, że jest medium, przekazującym sygnały od duchów, to nieskuteczna próba odcięcia się od tego, co ziemskie i zmysłowe. Wydaje się, że próba ta musi zakończyć się klęską. Anna nie wierzy w Boga, ale w wiarę, wymyśloną przez siebie. Wiara w Boga jest zawsze „niepewna" i „wątpliwa", nawet jeśli mocna, to jednocześnie krucha, „oświecona niewiedza" (Mikołaj z Kuzy). Tylko nieustanne poszukiwanie prowadzi nas do odkrycia Sensu i – jak pisał Piotr Sikora – do świadomości, że istnieje Wzorzec, który nadaje absolutną wartość temu, kim jestem. Spotkanie z prokuratorem i jego córką wprowadza Annę z powrotem na tory poszukiwań, a na pewno napełnia ją wątpliwościami, bez których nie ma prawdziwej wiary.

A prokurator? Koprowicz doświadczył, że nie tylko wiara jest krucha, także niewiara jest jak piasek, który może zdmuchnąć lekki powiew wiatru. Oto starzejący się człowiek, tak naprawdę bezradny. Doświadcza swojej niewiedzy, on racjonalista, który już tyle w życiu widział i przeżył.

Śmiechopłacz Janusza Gajosa i Justyny Suwały w finałowej scenie filmu jest obrazem cudu, który może się wydarzyć – jak słusznie zauważył Tadeusz Sobolewski – między ludźmi, niezależnie od wiary czy niewiary, od obecności czy nieobecności ducha. Za sprawą „wariatki" Anny, „pęka pancerz znieczulenia", którym prokurator otoczył się po śmierci żony, pęka także mur między nim a córką. Anna zasypia, ale rano się przebudzi. Czy w innym świecie niż dotychczas, czy ją też „dotknie" cud? A może ona jedna była tylko i aż medium?

Szumowska odziera widza ze złudzeń, ale daje nadzieję. Ostatecznie zwycięża miłość, a bez niej nie ma ani wiary, ani nadziei. *Body/Ciało* to film psychologiczny i komediodramat. Wszak śmierć i życie, rozpacz i śmiech – to najbliżsi sąsiedzi, którzy wcześniej czy później muszą się spotkać. ●

Ból pierwszego świata

Krzysztof Kwiatkowski

„Po prostu nie chcę być sam" – krzyczy chłopak w *Intruzie*. Magnus von Horn tworzy intrygujący portret młodego pokolenia Europejczyków. Próbuje zrozumieć, dlaczego w nastolatkach z klasy średniej zamożnego społeczeństwa rodzi się przemoc. Dokonuje wiwisekcji ich codziennych traum i sposobów radzenia sobie z rzeczywistością. Albo nieradzenia.

Von Horn pochodzi ze Szwecji. Skończył Wydział Reżyserii w łódzkiej Szkole Filmowej, mieszka w Warszawie, mówi płynnie po polsku. Już w swoich krótkich metrażach *Bez śniegu* czy *Echo* szukał korzeni zła wykluwającego się w zwyczajnych ludziach. Podobnie jak w przeniesionym na ekran przez Annę Kazejak scenariuszu *Obietnicy*, gdzie dwoje licealistów z premedytacją zabiło koleżankę. W kolejnych filmach von Horn portretuje młodych ludzi, którym pozornie niczego nie brakuje. Ale ich świat okazuje się nieznośnie duszny. Oparty na rywalizacji, pełen tłumionych namiętności i wrogości. To świat, w którym nawet miłość i seks stają się polem nieustannej walki.

Tak jest również w *Intruzie*. Ze swoją debiutancką fabułą von Horn wrócił do rodzinnego kraju. Na zamożne, podmiejskie osiedle, w jakim sam się wychował. Nie ma tu miejsca na chaos. Zadbane domy otoczone równo przystrzyżoną trawą, stoją przy nieskazitelnie czystej ulicy. Mają funkcjonalne, jasne wnętrza, w doniczkach kwitnie lawenda. Ale klucz do zrozumienia tej rzeczywistości kryje się w tym, co niewypowiedziane i do czego nikt nie chce się głośno przyznać.

Bohater *Intruza*, John, wraca do domu po czterech latach spędzonych w zakładzie poprawczym. To najdłuższy wyrok, jaki w Szwecji może dostać niepełnoletni za morderstwo. John zabił koleżankę. Teraz chce zacząć życie od nowa. Jednak mieszkańcy miasteczka pamiętają.

Von Horn pokazuje samotność chłopaka, który staje się personą non grata. Między nim a ojcem jest przepaść, koledzy nie chcą być z nim w jednej klasie. I choć trudno się dziwić, że jego obecność wywołuje konsternację, czy to nie brak zrozumienia doprowadził go kiedyś do zbrodni? Czy wcześniej mógł na kogoś liczyć?

„Interesuje mnie mrok, który w nas tkwi" – mówi w wywiadach reżyser. – „Staramy się go zdusić, ale on czasem eksploduje. Chciałbym ten mechanizm zrozumieć. Poznać to coś, co pewnie jest też we mnie. Pojąć, dlaczego my, normalni ludzie, jesteśmy zdolni do straszliwych czynów".

John niewiele różni się od kolegów. Może to właśnie rodzi strach? Ściąga na niego niechęć otoczenia? Wystarczyłoby, żeby cegła, którą dawni kompani rzucają w jego okno, trafiła kilka centymetrów dalej albo jeden kopniak więcej, a oni też byliby mordercami. W *Intruzie*, tak jak w etiudach von Horna agresja, która nie znajduje ujścia, nagle wybucha z ogromną siłą. I wtedy człowiek może zrobić coś, od czego nie ma odwrotu.



Ulrik Munther w filmie *Intruz*, reż. Magnus von Horn

Fot. Lava Films/Zentropa International Sweden

Intruz to film minimalistyczny, powolny i chłodny. Pozbawiony muzyki, utrzymany w monochromatycznej palecie barw. Ale von Horn umie przysłuchiwać się ciszy tak długo, aż nabiera ona znaczeń. I właśnie ta cisza z *Intruza* najbardziej zapada w pamięć. Bo zamiast poczucia bezpieczeństwa, niesie tajemnicę, strach, poczucie dyskomfortu.

Magnus von Horn jest reżyserem precyzyjnym, wyczulonym na każdą fałszywą nutę. Świadomie buduje ekranową rzeczywistość, świetnie pracuje z aktorami (znakomicie poprowadził w głównej roli gwiazdę szwedzkiego popu Ulrika Munthera) i z polskim operatorem, nominowanym do Oscara za *Idę* Łukaszem Żalem. Razem tworzą uniwersalną opowieść, którą świetnie odbiera międzynarodowa widownia. Recenzent „Variety" uznał von Horna za jeden z najciekawszych młodych talentów współczesnego kina. To prawda. Na styku kultur tak odmiennych jak skandynawska i polska, narodził się artysta wrażliwy, potrafiący dostrzegać ból ukryty pod blichtrem zachodniej rzeczywistości. Świadomy, że w XXI wieku nie można sobie pozwolić na czarno-białą wizję świata. ●

Andrzej Bukowiecki

Szepty bez krzyków

Młoda kobieta, przegrywając walkę z rakiem, przygotowuje męża, a przede wszystkim siedmioletniego synka na to, co nieuchronnie nastąpi. Temat niósł w sobie ogromne ryzyko szantażu emocjonalnego na widzach. W *Joannie* Anecie Kopacz udało się uniknąć tego niebezpieczeństwa.

Rok 2015 był pomyślny dla polskiego dokumentu. Zaczął się nominacjami do Oscara dla *Naszej klątwy* Tomasza Śliwińskiego i właśnie *Joanny* Anety Kopacz (scenariusz reżyserki i Tomasza Średniawy, produkcja: Wajda Studio). Potem przyniósł sukcesy m.in. tak głośnych filmów, jak *Mów mi Marianna* Karoliny Bielawskiej czy *Karski i władcy ludzkości* Sławomira Grünberga. Z końcem roku odbyła się premiera wstrząsającego obrazu Hanny Polak *Nadejdą lepsze czasy*.

Członkowie Koła Piśmiennictwa SFP, obecni na posiedzeniu decydującym o przyznaniu Złotych Taśm, postanowili jednomyślnie, że jedno z dwóch wyróżnień dla filmów polskich przypadnie filmowi dokumentalnemu. Wybór padł na *Joannę* – w uznaniu dla tego pięknego dzieła, ale i rogu obfitości w rodzimym dokumencie.

Historia *Joanny* – debiutu Anety Kopacz – rozpoczęła się od natrafienia przez reżyserkę na blog pisany pod pseudonimem „Chustka" przez tytułową bohaterkę. Joanna Sałyga w 2010 roku dowiedziała się, że ma raka żołądka i umrze w ciągu trzech miesięcy. Obiecała swemu synkowi Jankowi, że postara się żyć jak najdłużej. Odeszła po blisko trzyletniej walce z chorobą, 29 października 2012 roku. Miała 36 lat.

Blog zaskarbił Joannie sympatię. „Chustka" dzieliła się w nim przeżywaniem codzienności, często radości chwil, które jej pozostały. Potrafiła się nimi cieszyć mimo napadów dokuczliwego bólu, który uśmierzała lekami, ale też pogodą ducha, ba! – poczuciem humoru. Umiała dać Jankowi nadzieję, że po jej odejściu świat się nie skończy, a mężowi – przyzwolenie na takie ułożenie sobie życia, by obaj byli szczęśliwi.

Aneta Kopacz – nie bagatelizując choroby bohaterki i powagi sytuacji – dostrzegła i te jaśniejsze strony. Stworzyła film poetycki. Nie o męce umierania. Ale o godnym, spokojnym odchodzeniu, w poczuciu, że dożyło się szczęśliwego momentu, w którym ukochany, choć czasem niesforny synek nauczył się jeździć na rowerze. *Joanna* to szepty bez krzyków.


Joanna, reż. Aneta Kopacz

Fot. Wajda Studio

Na ekranie mama Janka pisze rodzaj bloga dla niego. Kiedy umiera, chłopiec jest jeszcze mały – jej obraz, wspomnienia z nią związane, być może kiedyś nieco zatrą się w jego pamięci. Zawsze jednak będzie mógł sięgnąć do obserwacji i refleksji, jakie pozostawiła mu po sobie w laptopie. Najpewniej przydadzą się, gdy dorośnie.

Joanna, póki żyje, bawi się z Jankiem, przekomarza, niekiedy go strofuje. Przychodzi jednak ta chwila, w której rodzice muszą powiedzieć dziecku o zbliżającej się śmierci matki. Chwila zbyt intymna, by mógł jej towarzyszyć mikrofon. Taktowność i delikatność są wielkimi zaletami filmu Kopacz, źródłem jego sukcesu. Więc tylko obiektyw – i to z oddali – podgląda dramatyczną rozmowę. To wystarczy: scena i tak jest przejmująca.

Na przekór czającej się w *Joannie* śmierci, ale w zgodzie z postawą bohaterki, film nie jest pozbawiony ani momentów komicznych, ani kadrów pełnych słońca. Reżyserka znalazła w osobie Łukasza Żala (współautora nominowanych do Oscara zdjęć w *Idzie* Pawła Pawlikowskiego) idealnego operatora. Żal techniką impresjonistyczną – pastelowymi barwami i celową nieostrością to bliskich, to dalekich planów – zobrazował świat wokół Joanny w taki sposób, jakby miał on się za chwilę rozpaść, roztopić, rozpłynąć we mgle. ●

Polskie premiery

KALENDARZ PREMIER luty 2016

Planeta Singli



Fot. Hubert Komerski/Kino Świat

film fabularny
premiera: 5 lutego
reżyseria: Mitja Okorn
scenariusz: Sam Akina, Jules Jones, Mitja Okorn, Łukasz Światowiec, Michał Chaciński
zdjęcia: Tomasz Madejski
muzyka: Łukasz Targosz
scenografia: Melania Melak
montaż: Jarosław Barzan
dźwięk: Monika Krzanowska, Bartłomiej Bogacki
wykonawcy: Maciej Stuhr, Agnieszka Więdłocha, Piotr Głowacki, Weronika Książkiewicz, Tomasz Karolak, Joanna Jarmołowicz, Ewa Błaszczyk, Michał Czernecki, Danuta Stenka, Paweł Domagała, Katarzyna Bujakiewicz
producenci: Radosław Drabik, Michał Chaciński
produkcja: Gigant Films
czas projekcji: 134 min
dystrybucja: Kino Świat

Ania jest uroczą, romantyczną, ale niezbyt pewną siebie nauczycielką, poszukującą idealnego mężczyzny na internetowych portalach randkowych. Przypadkiem, w walentynkowy wieczór, spotyka showmana Tomka, który prowadzi najpopularniejszy i najbardziej kontrowersyjny program telewizyjny w kraju. Zachwycony niepoprawnym romantyzmem Ani, proponuje jej, żeby została bohaterką jego show – ona będzie umawiać się na randki przez internet, a on w swoim programie pokaże prawdziwą twarz facetów flirtujących w sieci i wyśmieje naiwność kobiet szukających tam ideału. Szalone randkowe przygody Ani szybko stają się wielkim przebojem. Jednak pewnego dnia Ania nieoczekiwanie spotyka... idealnego faceta – Antoniego. Naciskany przez bezwzględną szefową stacji Tomek musi ratować oglądalność programu. A może i własne uczucie do Ani?

Śpiewający obrusik



Fot. Szkoła Filmowa w Łodzi

film fabularny
premiera: 5 lutego
reżyseria: Mariusz Grzegorzek
scenariusz: Mariusz Grzegorzek
zdjęcia: Przemysław Brynkiewicz
opracowanie muzyczne: Mariusz Grzegorzek
scenografia: Natalia Giza
montaż: Mariusz Grzegorzek
dźwięk: Rafał Nowak
wykonawcy: Sebastian Jasnoch, Michał Jóźwik, Alicja Juszkiewicz, Miłosz Karbownik, Karolina Krawczyńska, Damian Kret, Sylwia Madejska, Marcin Miodek, Maciej Miszczak, Anna Mrozowska, Paulina Nadel, Grzegorz Otrębski, Mateusz Rzeźniczak, Maria Szafirska, Anita Tomczak, Kaja Walden, Jędrzej Wielecki, Barbara Wypych, Zofia Uzelac, Piotr Seweryński, Izabela Noszczyk, Luiza Zawało, Maja Kowalik
koordynator produkcji: Barbara Grzegorzek
producent: Marcin Malatyński
produkcja: Szkoła Filmowa w Łodzi
czas projekcji: 92 min
dystrybucja: Studio Filmowe Indeks

Pierwszy w historii szkolnictwa artystycznego pełnometrażowy film fabularny, będący dyplomem studentów IV roku Wydziału Aktorskiego Szkoły Filmowej w Łodzi. Film składa się z czterech niezależnych nowel: *Kazan* o bolesnym procesie inicjacji; *Narkolovestory* o ucieczce w narkotyki i o miłości, która pozwala przejść przez najgorsze; *Naleśniki (z cukrem)* o trudzie bycia rodzicami pod presją rzeczywistości; *Śpiewający obrusik* o sile miłości – wizyjna, poetycka adaptacja greckiej baśni. Nowele spięte są fragmentami dokumentalnymi z castingu i frenetycznym, surrealnym tanecznym finałem, inspirowanym kinem bollywoodzkim.

Na granicy

film fabularny
premiera: 19 lutego
reżyseria: Wojciech Kasperski
scenariusz: Wojciech Kasperski
zdjęcia: Łukasz Żal



Fot. Metro Films

muzyka: Bartłomiej Gliniak
scenografia: Marek Warszewski
montaż: Tymoteusz Wiskirski
dźwięk: Marcin Kasiński, Kacper Habisiak, Mateusz Adamczyk
obsada: Marcin Dorociński, Andrzej Chyra, Andrzej Grabowski, Janusz Chabior, Bartosz Bielenia, Kuba Henriksen, Severina Spakowska
producent: Marcin Wierzchosławski
produkcja: Metro Films
czas projekcji: 97 min
dystrybucja: Kino Świat

Na granicy to inspirowana prawdziwymi wydarzeniami historia ojca (Andrzej Chyra) i dwóch synów (Bartosz Bielenia, Kuba Henriksen), którzy przyjeżdżają w Bieszczady, aby ułożyć sobie relacje po niedawnej rodzinnej tragedii. Tajemniczy nieznajomy (Marcin Dorociński), pojawiający się w odciętej od cywilizacji górskiej bazie, wciąga bohaterów w mroczny i niebezpieczny świat przestępczego pogranicza. Aby przetrwać, bracia będą zmuszeni do odrobienia trudnej lekcji dojrzałości.

Sprawiedliwy



Fot. Robert Pałka/Monolith Films

film fabularny
premiera: 19 lutego
reżyseria: Michał Szerbic
scenariusz: Michał Szerbic
zdjęcia: Jacek Petrycki
muzyka: Robert Wasilewski
scenografia: Jagna Janicka
montaż: Joanna Brühl
dźwięk: Małgorzata Lewandowska, Andrzej Lewandowski
obsada: Jacek Braciak, Aleksandra Hamkało, Urszula Grabowska, Jan Wieczorkowski, Katarzyna Dąbrowska, Anna Karczmarczyk, Ewelina Zawistowska, Maja Komorowska, Beata Tyszkiewicz, Olgierd Łukaszewicz
producent: Włodzimierz Niderhaus
produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych
czas projekcji: 98 min
dystrybucja: Monolith Films

Oparta na faktach poruszająca opowieść o polskich rodzinach gotowych zaryzykować wszystkim, by nieść pomoc żydowskiej dziewczynce w czasach, gdy najprostszy odruch serca wymaga największego bohaterstwa. Uważany za mruka i dziwaka Pajtek zaprzyjaźnia się z 6-letnią, osieroconą dziewczynką Hanią. Więź, która ich połączy pozwoli przetrwać okrucieństwa wojny, ludzką zawiść i samotność. Na końcu długiej drogi, która ich czeka, odnajdą jednak w sobie sprawiedliwość i dobro.



Fot. MTL Maxfilm

7 rzeczy, których nie wiecie o facetach

film fabularny
premiera: 26 lutego
reżyseria: Kinga Lewińska
scenariusz: Simon Verhoeven, Piotr Wereśniak, Kacper Szymański
zdjęcia: Jarosław Żamojda
muzyka: Sylwia Grzeszczak, Atanas Valkov
scenografia: Anna Adamaszek-Druzd
montaż: Milenia Fiedler, Paweł Sitkiewicz
dźwięk: Tomasz Wieczorek, Kacper Habisiak, Marcin Kasiński
obsada: Maciej Zakościelny, Alicja Bachleda-Curuś, Zbigniew Zamachowski, Mikołaj Roznerski, Paweł Domagała, Leszek Lichota, Piotr Głowacki, Dominika Kluźniak, Barbara Kurdej-Szatan, Aleksandra Hamkało, Piotr Polk, Krzysztof Stelmaszyk
producent: Tadeusz Lampka, Piotr Wereśniak
produkcja: MTL Maxfilm
czas projekcji: 115 min
dystrybucja: Studio Interfilm

Siedmiu facetów i siedem wciągających historii o poszukiwaniu w świecie wielkiej miłości i odrobiny szczęścia. Filip (Paweł Domagała), sympatyczny roztrzepaniec, właśnie traci pracę, gdy ledwie co poznana Zosia (Aleksandra Hamkało) oznajmia mu, że jest z nim w ciąży. Z kolei jego przyjacielowi Tomaszowi (Mikołaj Roznerski) zawsze wszystko się udaje – narzeczona (Alicja Bachleda-Curuś) i własny dom już czekają. Gdyby tylko nie ta panika przed poważnym zobowiązaniem... Producent muzyczny i podrywacz Kordian (Maciej Zakościelny) nie planuje jeszcze życiowej stabilizacji – dla niego życie to szaleństwo i stan wiecznego upojenia. Ricky (Zbigniew Zamachowski), gwiazdor wymagający niezwykle intensywnej opieki, jedyny potrafi wyprowadzić Kordiana z tego stanu. Podczas gdy opuszczony przez żonę kierowca autobusu Stefan (Leszek Lichota) wszelkimi sposobami stara się odzyskać Julię (Dominika Kluźniak), zrozpaczony Jarosław (Piotr Głowacki) cierpi w swojej samotności... Spotkanie w sklepie zoologicznym z Julią to prawdziwy promyk nadziei w smutnym życiu. Jak bohaterowie poradzą sobie z kłopotami? Męskie serca bywają wrażliwe... Ale pod sercem jest też przepona. A śmiech to najlepszy sposób na problemy!

OPRAC. J.M.

To musi być miłość


Mitja Okorn
Fot. Viphoto/East News

Z Mitją Okornem, reżyserem i współscenarzystą *Planety Singli*, rozmawia Ola Salwa

Ola Salwa: Rozmawiamy pięć lat po premierze *Listów do M.* Co robiłeś w tym czasie?
Mitja Okorn: To, co robię całe życie. Szukałem projektu, dla którego warto poświęcić dwa lata. Wielu filmowców robi wszystko, co im się zaproponuje. Ja niestety muszę się zakochać, na śmierć i życie. A z tym jest trudno, bo w Polsce, zresztą jak w całej Europie Środkowo-Wschodniej, ciężko znaleźć dobry scenariusz, który nie byłby autorskim pomysłem reżysera. Te, które są dostępne na rynku trzeba poprawiać minimum w 60, a czasem nawet w 99 procentach. Naprawdę rzadko trafia się jakiś diament. Poza tym to głębszy problem wynikający z braku tradycji długiego procesu developmentu oraz inwestycji w scenariusz. Producenci w Polsce nie są przyzwyczajeni do tego, że dobry scenariusz musi dużo kosztować, ponieważ jego stworzenie wymaga mnóstwa pracy i czasu. Poza tym najczęściej przystępują do fazy produkcji, nie mając jeszcze ukończonego scenariusza, co jest największym błędem. Krótko mówiąc, w Polsce nie szanuje się pracy scenarzystów, a ci zwyczajnie nie mają szansy i warunków na pisanie arcydzieł. Poza tym przez te cztery lata pracowałem również nad innymi scenariuszami, na realizacje których, mam nadzieję, również przyjdzie pora.

Dlaczego zakochałeś się w *Planecie Singli*?
Tak naprawdę nie zakochałem się w scenariuszu, było mi do tego wręcz daleko. Zakochałem się w producentach – Radku Drabiku i Michale Chacińskim. Poczułem z nimi artystyczną chemię oraz uwierzyłem w ich dobry gust. Podobał mi się ich zapał oraz sposób myślenia o produkcji, dlatego, mimo że nie planowałem reżyserować *Planety...*, postanowiłem im pomóc i wykrzesać coś fajnego ze scenariusza, wspierając ich swoją sprawdzoną ekipą literacką, z którą rozwijam inne projekty .

Czyli *Planeta Singli* to nie była miłość od pierwszego wejrzenia.
Nie, i dobrze, bo miłość od pierwszego wejrzenia zawsze źle się kończy! Trzeba się lepiej poznać..., zakochiwać się stopniowo, gdy widzisz, że to wszystko nabiera kształtu i sensu. Tak też się stało. Przyszedł moment, w którym już wiedziałem, że muszę to sam wyreżyserować.

Jak wyglądała praca nad scenariuszem?
Sytuacja przypominała tę, która miała miejsce przy *Listach do M.* Wówczas dostaliśmy przyzwoity, ale chaotyczny scenariusz z wątpliwym poczuciem humoru. Namówiłem TVN, żeby zatrudnili mojego scenarzystę ze Stanów, Samą Akinę. Razem przepisaliśmy scenariusz niemal w 70 procentach. Powstał tekst, z którego byłem bardzo zadowolony. Jak widać intuicja mnie nie zawiodła, bo to dziś jeden z pięciu najchętniej oglądanych filmów w Polsce. Scenariusz *Planety Singli* też wymagał ogromnej pracy, choć sam pomysł – dziewczyny, która umawia się na randki przez internet i komika telewizyjnego, który wykorzystuje jej doświadczenia w swoim programie – był świetny. Razem z moim polskim scenarzystą Łukaszem Światowcem oraz Peterem Pasykiem z Kanady stworzyliśmy nową strukturę filmu, potem z Samem Akiną i Jules Jones wzbogaciliśmy wątek poboczny – Bogdana, Oli i Zosi, ponadto Sam i Jules napisali świetne dialogi. Dużo do tego procesu wniósł też Michał Chaciński, który między innymi pełniąc rolę tłumacza, dodał do dialogów całą masę znakomitego humoru. W takim zespole pracowaliśmy przez pół roku, prowadziliśmy czasem sześciogodzinne rozmowy na Skypie, co przy dziewięciogodzinnej różnicy czasu między Warszawą a Los Angeles jest wyzwaniem. Scenariusz skończyliśmy... 10 dni przed planowanym początkiem zdjęć.

To pytanie musi paść: dlaczego nie zrobiłeś *Listów do M. 2*?
Zawsze uważałem, że głupio byłoby zrobić sequel tak fajnego film, z którego jestem dumny, i którego nie chciałbym popsuć, ale któregoś wieczoru byliśmy z Samem Akiną, scenarzystą, na jakiejś imprezie, i zaczęliśmy żartować, co by było, gdybyśmy zrobili ciąg dalszy – następnego dnia mieliśmy już rozwinięty pomysł i wszystkie wątki. Poszedłem wówczas z tym do


Agnieszka Więdłocha i Maciej Stuhr w filmie *Planeta Singli*, reż. Mitja Okorn
Fot. Hubert Komerski/Kino Świat

Darka Gąsiorowskiego (producenta pierwszej części – przyp. O.S.) i TVN, ale mieliśmy różne wizje i nie udało nam się porozumieć. Szkoda, bo uważam, że wyszedłby genialny film. Z drugiej strony cieszę się, że miałem ogromny udział i przyjemność w zbudowaniu świata i bohaterów, których widzowie pokochali do tego stopnia, że „dwójkę" obejrzały już 3 mln widzów. W międzyczasie przyszła oferta *Planety Singli*, a uważam, że zawsze jest lepiej robić coś nowego, tworzyć nowy świat i podejmować ryzyko. Byłoby cudownie, gdyby widzowie pokochali ich równie mocno, bo być może za cztery lata ktoś inny przejmie pałeczkę i zrealizuje sequel *Planety...*, a ja będę się cieszył, że moi bohaterowie kolejny raz dostają drugie życie.

Stałeś się ekspertem od komedii romantycznej, a to jeden z najtrudniejszych gatunków filmowych, bo trzeba tu połączyć wodę z ogniem, czyli dać widzom schemat, który dobrze znają – dziewczyna oraz chłopak się w sobie zakochują – i tak nim zagrać, żeby happy end zawsze wisiał na włosku. Jaki jest twój patent?
Dokładnie tych argumentów użyłem w rozmowie z Michałem Chacińskim, gdy nie przyjął do Konkursu Głównego festiwalu w Gdyni *Listów do M.* Dodałem, że zrobienie dobrej komedii romantycznej jest dużo cięższe od ambitnego, artystycznego filmu. I ponieważ w Polsce jest tak wiele niedobrych obrazów w tym gatunku, to powinien promować i pokazywać te, które są udane. On argumentował, że film jest nieoryginalny, a ja mu na to, że komedia romantyczna właśnie nie może być oryginalna, że to jest najgorszy błąd, jaki można popełnić. I kłóciliśmy się przez godzinę, ale w taki kreatywny sposób. Próbowałem go przekonać do tego, że tak naprawdę istnieją tylko dwa gatunki filmów: dobre i złe, i że nie przyjmując mojego obrazu do konkursu, zmarnował szansę udowodnienia, że film rozrywkowy też może być dobry.

Nie ma wątpliwości, kto wygrał tę kłótnię, skoro Michał został producentem *Planety Singli*.
„What goes around comes around" – jakby to „powiedział" Justin Timberlake. Świat jest genialny, prawda? Myślę, że dzisiaj, niemal po dwóch latach naprawdę ciężkiej pracy nad komedią romantyczną, Michał ma trochę inne spojrzenie. Wie już, ile to kosztuje pracy, pieniędzy, zaangażowania ilu scenarzystów. Cały czas przypominam mu nasz dialog z Gdyni sprzed paru lat i pytam: „A nie mówiłem?". A wracając do poprzedniego pytania – przede wszystkim należy trzymać się struktury gatunku. Istnieje pięć, sześć, struktur dramaturgicznych niezmiennych od czasów Arystotelesa i nie należy ich zmieniać. To, czym trzeba grać, to miejsce i czas akcji, bohaterowie, aktorzy, styl reżyserii. Niestety, polscy scenarzyści nie rozumieją, że strukturę należy szanować i się jej trzymać, chcą na przykład na siłę zrobić otwarte zakończenie, „żeby widz sam sobie dopowiedział". A ja mówię, że widzowie są z nami półtorej godziny i happy end im się po prostu należy. Bo robimy komedię romantyczną, a nie film w stylu Larsa von Triera.

Coś jeszcze?
Nie można traktować komedii romantycznej jak komedii.

?!
Tylko jak melodramat, film obyczajowy lub komediodramat. Po angielsku mówi się na taki gatunek *dramedy*. Bo jeśli robi się tylko komedie, to widz śmieje się przez pół godziny, a potem nudzi, bo nie ma historii, dramatu, które go wciągają. Pamiętaj, że ludzie uwielbiają się śmiać w kinie, ale to płaczu nigdy nie zapominają. Mówię o takim pozytywnym, przynoszącym ulgę i ukojenie płaczu. Bo wtedy będą chcieli obejrzeć film jeszcze raz, polecą go znajomym i rodzinie. Warsztatowo też jest łatwiej, jeśli myślisz o filmie jak o *dramedy*, bo aktorzy wiedzą, co mają grać, i jakimi emocjami mają operować.

A czego możemy się spodziewać po twoim kolejnym projekcie, tym gotowym do realizacji?
Tak jak zawsze, ludzkich historii, które niosą śmiech, płacz i emocje. Ekstremalne emocje! ●

Polskie premiery: *PLANETA SINGLI*

Im bardziej jedziemy po bandzie, tym lepiej dla młodych aktorów

Z Mariuszem Grzegorzkiem, reżyserem filmu *Śpiewający obrusik*, rozmawia Kuba Armata

Kuba Armata: *Śpiewający obrusik* to pierwszy pełnometrażowy film fabularny, który jest dyplomem Wydziału Aktorskiego Szkoły Filmowej w Łodzi. Skąd w ogóle taki pomysł?
Mariusz Grzegorzek: To narodziło się w dość przewidywalny sposób. Zaczęło się od oddolnej inicjatywy studentów Wydziału Aktorskiego. Pod koniec trzeciego roku strach zaczyna im zaglądać w oczy, bo wiedzą, że kończy się powoli okres kolonii letnich nad morzem, którym chyba ta szkoła jest w pewnym sensie. Oczywiście przy świadomości różnych wyzwań, z którymi muszą się tutaj zetknąć. Lubię Wydział Aktorski jako zjawisko. Z kilku powodów różni się od innych. Jest o wiele bardziej szkołą w dobrym tego słowa znaczeniu. Przychodzą ludzie po maturze, a zatem bardzo młodzi. Chcą uczyć się sztuki aktorskiej, której meritum stanowi współpraca z innymi ludźmi, intensywna drużynowość. Oni


Fot. Mikołaj Zacharow/Szkoła Filmowa w Łodzi
Mariusz Grzegorzek na planie filmu *Śpiewający obrusik*

już z założenia muszą się porozumieć, co jest fantastyczne. Tymczasem student Wydziału Reżyserii jest zazwyczaj zwichniętym narcyzem, robi samotny zamach na arcydzieło, które go przerasta, bo ma jeszcze za mało w głowie i w sercu. Bardzo trudno poddaje się temu wpływom. Przychodzi do szkoły, a potem próbuje ją kontestować. Z tego często wynikają liczne nieporozumienia, z którymi bardzo się zmagam. Jestem tak zwanym tyranicznym pedagogiem.

W jakim sensie?
W takim, że za wszelką cenę realizuję pewien program. Bo to szkoła, a nie tylko dyskusja o wewnętrznej pogodzie czy gustach, staram się zmuszać studentów, żeby to zrozumieli i zaakceptowali. To nie ma nic wspólnego z łamaniem ich osobowości artystycznych i ego. W założeniach te zajęcia mają to ego jakoś rozwijać, choć czasami w dość podstępny sposób. Aktorzy z kolei są rozczulająco radośni, płynie z nich dobra energia i bezwarunkowa chęć do pracy. Potrafią się też razem napić, pośpiewać piosenki, zrobić jakiś pożywny eksces. Kiedy się na nich patrzy, to wraca wiara w więzi międzyludzkie. Choć oczywiście to też zależy od konfiguracji na danym roku. W przypadku *Śpiewającego obrusika* przyszła do mnie radosna grupa intrygujących ludzi wraz z panią dziekan z prośbą, że oni oprócz przedstawień teatralnych chcieliby film, to znaczy dyplom aktorski, który byłby filmem.

Jaka była pana pierwsza reakcja?
Obśmiałem się jak ciężarna norka. Wydawało mi się, że kompletnie mnie to nie interesuje, bo nie chcę znowu robić dyplomu (wyreżyserowałem w szkole kilka teatralnych przedstawień dyplomowych). Poważniejszym problemem była jednak bariera natury produkcyjno-ekonomicznej. Miałem poczucie, że nawet w mocno niezależnej formule nie będzie szkoły stać na to, by zrobić taki dyplom. Ale przeznaczenie zamąciło w kotle, bo fakt, że przyszli z tym do mnie, był nie od rzeczy. Wraz z szaloną kobietą Barbarą Grzegorzek jesteśmy zaprawieni w bojach, jeżeli chodzi o takie harcerskie przedsięwzięcia, gdzie trzeba zrobić coś pięknego i niedrogo. A to dlatego, że zawsze byłem osobą niezależną, wiedziałem, że większe pieniądze wiążą się z totalnym dyskomfortem. Potwierdzały to zresztą doświadczenia moich przyjaciół. W związku z tym mam wprawę w robieniu wszystkiego samemu i grzebaniu we własnej szafie. Oczywiście późniejsza pomoc całej szkolnej społeczności, zakładu produkcji filmów i zaprzyjaźnionych studentów okazała się kluczowa.

Dużo było tych ograniczeń?
W zasadzie same. Przełomowym momentem było to, kiedy chcąc lepiej poznać studentów, zobaczyłem ich egzaminy po trzecim roku studiów. Okazało się, że to bardzo utalentowany, ciekawy i różnorodny rok, co wcale nie jest takie oczywiste. Potem się spotkaliśmy w trybie roboczym, pokazałem im parę fragmentów filmów z różnych artystycznych przestrzeni, które mnie interesowały. Od razu założyłem, że musi zaistnieć pewien sensowny balans pomiędzy moimi ambicjami a ich potrzebami. Żeby nikt nie musiał się poświęcać. Potem nastąpił cykl długich rozmów, jeden na jeden, które nagrywaliśmy. W filmie znalazły się tylko fragmenty, ale to dosłownie powidoki. Meritum nie weszło do filmu, bo było zbyt osobiste i bolesne, a na tym miał polegać ten projekt. Obiecałem im to, bo chciałem, żeby czuli się bezpiecznie. Choć nie było takiego założenia, z tych spotkań robiły się małe, nieporadne psychoterapie.

Nawet te krótkie fragmenty sprawiają takie wrażenie.
Musieliśmy się szybko poznać i poszło to w taką temperaturę. Skoro musimy pracować szybko, odrzucamy konwenanse i próbujemy od razu dotknąć sedna sprawy. Ten przedprodukcyjny okres „laboratoryjny" sprawił, że dobrze poznałem tych ludzi. Zarysowały się pewne opcje. Widziałem, że ktoś ma organiczną zdolność do eksplorowania skrajnych stanów emocjonalnych, a ktoś inny woli opowiadać językiem ciała, w jakiejś zupełnie poetyckiej konwencji. Ta różnorodność od razu wydała mi się fantastycznym potencjałem.

Scenariusz jednak pisał pan sam?
Tak, nie konsultowałem już tego ze studentami. Na bazie tych doświadczeń napisałem trzy, cztery fundamenty dramaturgiczne. *Kazan* inspirowany był Jędrkiem Wieleckim, aktorem, który w pewnym sensie stanowi alter ego bohatera. Jest inteligentnym, wrażliwym chłopcem szukającym swego miejsca w życiu. Dostrzega, tak jak bohater, którego zagrał, pewien toksyczny kontekst, w którym funkcjonuje, i wie, że musi się z niego wyrwać. W przypadku *Narkolovestory* wiedziałem, że są na roku aktorzy totalni, jak Marcin Miodek czy Basia Wypych. Basia teoretycznie nie pasuje do roli narkomanki, bo jest w rozkwicie, nie jest wyniszczona, ale z drugiej strony jest nienażarta tego totalnego grania. Jest w stanie rzucić się głową w dół na mokrą szmatę w każdych okolicznościach. Od razu wiedziałem, że jest jedyną osobą na tym roku, która będzie w stanie zagrać tak ryzykowną rolę z energią i wewnętrzną prawdą. W *Naleśnikach (z cukrem)*, w których grają Anka Mrozowska i Maciek Miszczak, interesował mnie temat, który wielokrotnie ze studentami poruszaliśmy. Kwestia atomizacji emocjonalnej, tego, że młodzi ludzie nie umieją wziąć za siebie odpowiedzialności. To też film o przebudzeniu z otępienia, które następuje w bardzo drastycznych emocjonalnie, a jednocześnie banalnych na poziomie historii okolicznościach. Z baśniowym *Obrusikiem* było zupełnie inaczej. Robiliśmy dużo prób, bo wiedzieliśmy, że będziemy mieli mało dni zdjęciowych i musimy być precyzyjnie przygotowani. Ogromnym przywilejem było to, że szkoła ma swój sprzęt, moce, bez nich ten film nie mógłby powstać.

Miał pan poczucie, że bierze odpowiedzialność za młodych aktorów?
Być może z tyłu głowy, na poziomie raczej teoretycznym, ale wiedziałem, że takie myślenie działa ograniczająco. Wiedziałem, że im bardziej pojedziemy po bandzie, im bardziej ekstremalne będą te wyzwania, tym lepiej dla nich. Dlatego, że będą mogli je przejść pod opieką, która trzyma gorset wokół kręgosłupa i jakoś go stabilizuje. Młodzi aktorzy, to często ludzie o zaburzonym poczuciu bezpieczeństwa, którzy w swoim życiu dotknęli już bardzo ciemnych stron. Nie jest tak, że piękną, kwitnącą i pełną radości życia młodzież wrzuciłem do własnej piwnicy. Absolutnie nie. Zrymowałem jedynie swoją energię z ich energią.

Czy elementem gry jest określenie gatunku *Śpiewającego obrusika* jako „bardzo dziwny"?
Lubię się przekomarzać. Oczywiście nie ma takiego „gatunku". Zarzucam haczyk na wariatów (czyli ciekawych świata eksplorerów z poetyckim zacięciem), a ostrzegam poczciwców, żeby oszczędzić im rozczarowań. *Obrusik* jest niekonwencjonalny, rozedrgany, trudno go ogarnąć (ja sam tego nie potrafię). Składa się z czterech niezależnych części, a każda jest z innego kotła, siłą rzeczy jest to film eklektyczny. Zawsze uwielbiałem kolaż jako formę ekspresji.

Pomimo tych różnic jest pewien tematyczny mianownik, czyli niepewność młodych ludzi.
Też tak uważam, to opowieść o zagubieniu. I o próbie dotknięcia czegoś w tym zagubieniu. To eksploracja stanu pewnej awarii, egzystencjalnego zaburzenia. Doprowadzam do momentu, w którym na chwilę następuje zwarcie, przeskok elektryczny, i wtedy zawsze ucinam historię. Bohaterowie znajdują się w sytuacji krytycznej, ale to moment otwarty, który jest w moim przekonaniu rodzajem specyficznego happy endu. To chwila, w której zyskują samoświadomość, niejasne przeczucie, że muszą coś w swym życiu zmienić. Hipotetycznie daje ona możliwość wzięcia losu we własne ręce.

À propos niepewności, ma pan poczucie, że to właśnie czeka młodych aktorów, którzy kończą szkołę i stają przed pewnym dylematem co dalej?
Powiem panu szczerze, że oni w zasadzie w ogóle nie mają takiego wyboru. Są ludzie, którzy starają się w dosyć precyzyjny sposób prowadzić swoją karierę, ale w tym kraju raczej nie jest to możliwe. Niezależność kończy się ewentualnie tym, że ktoś funkcjonuje w gronie krewnych i znajomych królika, działa tylko i wyłącznie w offie. Cała reszta młodzieży, zwłaszcza w zawodzie aktora, ma przed sobą bardziej skomplikowaną drogę. Niezależną od nich samych, lecz od wielu przypadkowych elementów, gdzie przysłowiowy łut szczęścia jest niezwykle istotny. Znam wielu aktorów, którzy moim zdaniem mieli ogromny potencjał, a potem przepadli, bo emocjonalnie nie dali rady. Cały czas powtarzam moim studentom, że najważniejsze jest to, by nie doprowadzić się do stanu depresji, zwątpienia, by niepotrzebnie nie wytyczać sobie celów, które mogą nas skrzywdzić. Jeżeli dostajesz rolę w serialu, bierz ją, ale ze świadomością, że otrzymasz za to bilety NBP, które ci pomogą zaopiekować się samym sobą, na wielu poziomach. Bo jak długo można wynajmować w ósemkę pokój na Ursynowie, jeździć na upokarzające castingi i zjadać kebaby na pół? ●

Polskie premiery: *Śpiewający obrusik*


Na granicy,
reż. Wojciech Kasperski

Fot. Metro Films

Ważne są te rzeczy, które dzieją się na skraju codziennego życia

Z Wojciechem Kasperskim, reżyserem filmu *Na granicy*, rozmawia Ola Salwa

Ola Salwa: Zdarza się, że debiutujący reżyser chce w swoim pierwszym dziele zamieścić cały swój świat – wszystkie obsesje, obserwacje, refleksje. Zrobić film totalny. Co o tym sądzisz?
Wojciech Kasperski: Jest to zgodne z prawdą. Bierze się zapewne z tego, że reżyser wkłada w debiut całe swoje serce i jego dusza jest tam odcięta. Pełnometrażowy debiut to jest moje credo, ale proces był inny: *Na granicy* powstał dziesięć lat po moim pierwszym filmie. W międzyczasie zrobiłem dokumenty i krótkometrażowe fabuły, w sumie sześć tytułów. To, co miałem do powiedzenia czy przekazania, rozłożyło się na ten cały debiutancki okres, a nie skumulowało w jednym filmie. *Na granicy* to moja pierwsza duża forma, więc po prostu jest odbierana poważniej. Ale podczas szukania finansowania oraz często przez ekipę, której członkowie zrobili nawet kilkadziesiąt filmów – byłem traktowany jak debiutant.

Czyli dekada debiutowania to okres „nabijania ręki", ale i poszukiwań.
Tak się składa, że moje życie splata się z tematem filmu, który akurat robię. Nie bezpośrednio, bo nie zrobiłem obrazu o kibicach dlatego, że sam akurat byłem kibicem (*Miasto ucieczki* – przyp. O.S.). W moich filmach raczej poszukuję tego, kim akurat jestem. Zbiega się to też z okresem mojego dorastania. Np. *Na granicy* zrobiłem jak miałem 33 lata, to przełomowy moment w życiu, wiek chrystusowy. Gdy zaczynałem pracę nad scenariuszem, urodziło mi się dziecko, które teraz ma trzy lata. Ale niezależnie od tego, czego akurat poszukuję, moje intencje cały czas są takie same. Chcę opowiadać od serca, po swojemu i najlepiej jak potrafię. Kocham to medium, żyję każdym filmem i wkładam w niego sto procent siebie.

Jaki temat frapował cię, gdy robiłeś *Na granicy*? Jest to thriller o wyprawie ojca i dorastających synów w góry, ale jak każde dobre kino gatunkowe, opowiada o czymś jeszcze.
To film o dorastaniu, stawaniu się mężczyzną; wehikuł thrillera jest pretekstem do opowiedzenia o relacjach między mężczyznami, z zimową bieszczadzką przyrodą w tle i tematami przestępczego pogranicza. Można też zapytać inaczej – co wspólnego ma mój debiutancki dokument z debiutancką fabułą? Motywem przewodnim było pytanie, czy dzieci dziedziczą grzechy rodziców. W *Na granicy* mamy sytuację, w której ojciec wprowadza synów w dziwaczny świat, pełen brutalności. Kiedy teraz o tym rozmawiamy, widzę te podobieństwa, kiedy pisałem scenariusz i kręciłem film, nie myślałem świadomie o tych tematach. Scenariusz był bardzo dopracowany, trzymałem się reguł gatunku, i gdybym pokazał tekst amerykańskiemu producentowi, to mógłby on zrealizować go u siebie, tak jest precyzyjny. Ale potem praca nad filmem już nie była taka, przeciwnie. W procesie realizacji było wiele konfuzji, zagubienia. Świadomego. Dużo zmieniałem w oparciu o próby z aktorami, sens scen powstawał i ewoluował na bieżąco. Na przykład Andrzej Chyra zapytał, gdzie ma stanąć, czy jaki zrobić gest, ja mu zadałem jedno pytanie, on mi drugie, i nagle okazało się, że rozmawiamy godzinę o tym, dlaczego jego bohater patrzy w prawo. Albo gdy mieliśmy z operatorem Łukaszem Żalem konkretnie wymyśloną i zainscenizowaną scenę, często na planie ją wywracaliśmy do góry nogami. Ku przerażeniu producenta i drugiego reżysera. Ale potem, na stole montażowym okazywało się, że powstają dokładnie te sensy, jakie miałem zapisane w scenariuszu. To rzeczy, których nauczyłem się podczas realizacji *Na granicy*: nie ma błahych rzeczy, oraz że na planie nie ma sensu dokładnie trzymać się odrobionej pracy domowej. Bo i tak wszystko się zmienia. Często przywołuję w tym kontekście anegdotę o Picassie, który chciał coś namalować zieloną farbą, ale jej nie miał i użył czerwonej. To jest bardzo ważne w procesie twórczym – pozwolić sobie na konfuzję, niezdecydowanie, poszukiwanie.

Na pewno jest to łatwiejsze, jeśli jest się świetnie przygotowanym. Z tego co mówisz, ty byłeś.
Także dlatego, że film „spadł". Początkowo miałem go robić rok wcześniej. Przez te miesiące opóźnienia nie miałem nic do roboty, więc szlifowałem *Na granicy*. Napisałem np. nową wersję scenariusza, z innym zakończeniem, i rozesłałem do wszystkich. Wtedy ekipę przeszedł strach, że oszalałem, wszystko pozmieniałem i trzeba mnie powstrzymać (śmiech). Więc choć uważam, że pisanie scenariusza polega przede wszystkim na ciągłym przepisywaniu, bywa, że można przesadzić. Chcę przez to powiedzieć, że byłem świetnie przygotowany do realizacji filmu. Ze scenografem Markiem Warszewskim zjeździłem setki kilometrów od Beskidów po Bieszczady, szukając lokalizacji. Oglądaliśmy domki w stylu alpejskim, wiejskie chaty, aż w końcu znaleźliśmy ten, który gra w filmie – było w nim kiedyś zresztą więzienie. Swoją drogą, nie wiem, czy powstał w Polsce inny obraz, który tak długo działby się w jednej lokacji... To z kolei było wyzwaniem dla operatora, żeby wnętrze się widzom nie znudziło.


Wojciech Kasperski

Fot. Marcin Szpak/Metro Films

Zaskakujące, że taki wrażliwy, delikatny artysta robi obraz o męskiej przemocy.
To samo usłyszałem w studiu dźwiękowym, które zgrywało moje dwa ostatnie filmy: *Na granicy* oraz nowy dokument *Ikona*. Że oba filmy wyszły mi mocne, ale mroczne, czego znając mnie osobiście, zupełnie się nie spodziewali. Ja nie opowiadam o sobie. Opowiadam przez siebie o tym, co widzę dookoła, uwypuklam rzeczy istotne z mojej perspektywy.

Może kino to z ciebie wyciąga?
Mam teorię, że ważne są te rzeczy, które dzieją się na skraju codziennego życia, rutyny, powierzchownych zachowań, tego kim myślimy, że jesteśmy, i za kogo biorą nas inni. Poza strefą komfortu i siatki cywilizacji. Tam zaczyna się prawdziwe życie.

Takim wyjściem poza strefę komfortu było na pewno kręcenie filmu w Bieszczadach, w środku mroźnej zimy.
To mój sposób na życie – robienie filmów, które są dla mnie wyzwaniem. Raz jadę na Syberię, do oddalonych od „ludzi i Boga" miejsc, innym razem kręcę fabułę na granicy Polski. Nie dziwię się, że Werner Herzog przeciągnął cały statek przez górę – to jest dopiero coś! Robienie filmów w ten sposób ma wymiar fizyczny. Najlepiej może o tym opowiedzieć Marcin Dorociński, który do roli schudł dziesięć kilo – przez trzy miesiące był na diecie i ćwiczył z trenerem, zapuścił brodę. Mieliśmy mu też zmienić uzębienie, ale ostatecznie uznaliśmy, że to już dało efekt przerysowania. Praca na planie *Na granicy* była ekstremalnym wyzwaniem dla wszystkich, pod tym względem temat filmu – walka dwóch chłopców uwięzionych w domku w górach z obcym – zbiegł się ze sposobem jego realizacji. Stworzyliśmy małą, odizolowaną od świata grupę, która walczy z żywiołem, bieszczadzką przyrodą oraz z potworem, jakim jest ten scenariusz. ●

Do opowiedzenia tej historii musiałem dorosnąć

Z Michałem Szczerbicem, reżyserem filmu *Sprawiedliwy*, rozmawia Krzysztof Spór

Krzysztof Spór: *Sprawiedliwy* to pana bardzo osobista wypowiedź w kwestiach relacji polsko-żydowskich. Temat nie został wybrany przypadkowo.

Michał Szczerbic: Pierwszym i najważniejszym powodem była chęć opowiedzenia historii mojej rodziny. Moja mama otrzymała medal Sprawiedliwy Wśród Narodów Świata za uratowanie żydowskiej dziewczynki podczas drugiej wojny światowej. W filmie starałem się oddać wiele sytuacji i zdarzeń, które w rzeczywistości miały miejsce, i które przekazali mi rodzice w swoich relacjach. Po drugie, chciałem podzielić się swoją wiedzą na temat relacji polsko-żydowskich, niejako zabrać głos w dyskusji o tych trudnych i bolesnych sprawach.

Długo nosił się pan z myślą o realizacji tego projektu?

To we mnie narastało, ale do opowiedzenia tej historii musiałem dorosnąć. Moja wrażliwość na pewne sprawy, na kwestie ludzkiej krzywdy, na niesprawiedliwość, to wszystko wpłynęło na potrzebę podzielenia się tą historią. Przez lata zmieniły się bardzo oceny stosunków polsko-żydowskich podczas drugiej wojny światowej, dziś też inaczej się o nich pisze i mówi. Przez długi czas wmawiano nam, że Polacy jedynie bohatersko wspierali Żydów, że zachowywaliśmy się najdzielniej spośród narodów okupowanej Europy. Co jest nieprawdą. W ostatnich latach zmienia się postrzeganie tych tematów, ale nie chcę też podchodzić do nich tak drastycznie jak chociażby Jan Tomasz Gross. U podstaw mojego filmu znajduje się rodzinna historia i intelektualne spojrzenie na historię dwóch narodów żyjących blisko w czasie drugiej wojny światowej.


Michał Szczerbic
Fot. Borys Skrzyński/SFP

Nie bez powodu zadedykował pan film rodzicom i siostrze.

Moja mama, tak jak Pajdek – główna postać filmu, w ukrywaniu żydowskiego dziecka nie widziała niczego bohaterskiego. Wydarzenie to miało miejsce w pierwszych miesiącach 1942 roku na Kielecczyźnie. Na początku rodzice nie zdawali sobie chyba sprawy z niebezpieczeństwa, a musieli zacząć żyć bardzo ostrożnie z obawy przed zadenuncjowaniem. Do nich to dziecko trafiło dość przypadkowo, zostało przez Żydówkę podrzucone, a rodzice postawieni zostali przed faktem. Oni zachowali się po prostu jak porządni ludzie, ale mieli obawy o własne życie i targały nimi wątpliwości.

Pojawiała się sugestia, że *Sprawiedliwy* może być traktowany jako odpowiedź na *Pokłosie*.

Ta opinia jest zafałszowana. Nie widziałem *Pokłosia*, ale oczywiście znam recenzje i śledziłem dyskusję wokół tego filmu. Sam proces tworzenia *Sprawiedliwego* trwał kilka lat i nie może być tutaj mowy o żadnych inspiracjach, ani odpowiedzi na film Władysława Pasikowskiego. Jednak reakcja społeczeństwa polskiego wokół tej produkcji oraz książek Grossa wydały mi się bardzo niestosowne, zakłamane i zafałszowane. Skoro nie możemy przyjąć do wiadomości udokumentowanych faktów o wydarzeniach z czasów drugiej wojny światowej, wpadłem na pomysł, aby przez ciepłą i spokojną opowieść, oczami osoby niewinnej i dziecka, spróbować dotrzeć do świadomości odbiorcy.

Takim bohaterem jest Pajdek, wokół którego rozgrywa się cała historia.

Jest to postać autentyczna, podobnie jak cała rodzina przedstawiona w filmie. Zosia była moją matką zastępczą i pomagała nam, gdy urodziła się moja siostra. Pomiędzy naszymi rodzinami zrodziła się silna więź. Szczególna bliskość łączyła mnie właśnie z Pajdkiem, który praktycznie był niemową. Zajął się mną, chodziliśmy na spacery, coś mi pokazywał, ale praktycznie ze mną nie rozmawiał. Często zatrzymywał się, patrzył, mruknął coś, a ja dopiero po latach zrozumiałem, o co mu chodziło. Był osobą wyjątkową.


Urszula Grabowska, Ewelina Zawistowska i Katarzyna Dąbrowska w filmie *Sprawiedliwy*, reż. Michał Szczerbic
Fot. Robert Pałka/Monolith Films

W tej postaci znakomicie odnalazł się Jacek Braciak.

Od samego początku widziałem Jacka w tej roli. Przekonała mnie o tym jego kreacja w filmie *Róża*, do którego napisałem scenariusz. To wybitny aktor, który cały czas idzie własną drogą, nie taką typową aktorską polską ścieżką. Poprzez wewnętrzne skupienie i analizę, unikając celebry, staje się bardzo wartościowym, myślącym, wrażliwym człowiekiem. Pisałem tę postać od początku z myślą o nim.

Najwięcej emocji wzbudza w filmie finałowa sekwencja związana z portretem bohaterki namalowanym przez Pajdka.

Ta scena jest trochę magiczna, bohater tęskni za dziewczynką, z którą tak bardzo się zaprzyjaźnił. Rzeczywiście scena ta wyrywa się z całego rytmu filmu, z takiego stylu paradokumentalnego. Taki też był mój cel od samego początku. Z jednej strony przez cały film wszystko było autentyczne, w postępowaniu, obyczajowości, sposobie rozmowy. Z drugiej strony, ten finał miał się wybić, wprowadzić pewien rodzaj symboliki, tajemnicy. Był to świadomy zabieg artystyczny.

Na festiwalu „Młodzi i Film" w Koszalinie długo rozmawialiśmy o tej scenie.

Zdaję sobie sprawę, że był to zabieg ryzykowny. Taki odbiór finału nie tylko państwa zaskoczył. Wiele zaprzyjaźnionych osób, które oglądały mój film, także było poruszonych. Przeprowadziłem na ten temat wiele dyskusji, a o zdanie na ten temat poprosiłem przyjaciół. Przez Andrzeja Wajdę, Agnieszkę Holland, Wojtka Marczewskiego, Allana Starskiego... Zależało mi w tej scenie, aby nie było wątpliwości, aby zatriumfowała potęga wyobraźni i miłości. Chodziło mi o zdecydowany i silny akord.

Debiut reżyserski w wieku 70 lat to bardzo odważna decyzja.

Długo dojrzewałem do tej myśli. W mojej zawodowej drodze sprzyjało mi szczęście, pracowałem z najlepszymi i otarłem się o największą sztukę filmową. Był to wielki zaszczyt, ale działał też obezwładniająco. Przez lata nie myślałem nawet o tym, by wyjść przed szereg. Trudno powiedzieć, dlaczego stało się to tak późno. Zaczęło się od tego, że zacząłem pisać więcej scenariuszy, *Różę* wyreżyserował Wojtek Smarzowski, a potem po prostu się to rozkręciło. Katalizatorem decyzji o reżyserii było też odejście mojej siostry. Poza tym zakończyłem ważny etap w swojej pracy, pozostawiając za sobą rolę kierownika produkcji, producenta, koproducenta. Wtedy zdałem sobie sprawę, że to nie było moje powołanie, ale też ciągle chciałem coś robić. Mój ojciec pracował do samego końca, a ja odziedziczyłem po nim takie myślenie. Zawsze dobrze czułem się w pisaniu, ale nie poszedłem w tym kierunku, wybierając inną drogę zawodową. Dziś jest to dla mnie swego rodzaju kontynuacja czegoś, co przerwałem na wiele lat.

Czy *Sprawiedliwy* to jednorazowa reżyserska praca, czy też przymierza się pan do kolejnego filmu?

Praca reżysera jest bardzo wymagająca i wyczerpująca. Trzeba się do niej mocno przygotować, zajmuje mnóstwo czasu. Myślę więc, że zostanę przy pisaniu.

W przyszłym roku minie 15 lat od premiery filmu *Wiedźmin*, na którego powstanie miał pan znaczący wpływ. Jak dziś patrzy pan na tę realizację?

Przedsięwzięcie było duże. Przy tej produkcji wielkie znaczenie miały pieniądze, a tych nie mieliśmy w wystarczającej ilości. Niestety zabrakło również magii – mam na myśli po prostu nienajlepsze efekty specjalne, które pojawiły się w *Wiedźminie*. Ta specjalizacja w naszym kraju wtedy raczkowała, a nie mogliśmy sobie pozwolić na zlecenie wykonania efektów firmom zagranicznym. Jeśli zaś chodzi o spór, który dotyczył kwestii scenariuszowej obrazu kinowego, to zależało mi, by „dohumanizować" *Wiedźmina*. Chciałem utrzymać kształt opowieści zaproponowany przez Sapkowskiego, ale zwyciężyła koncepcja przygodowego filmu płaszcza i szpady. Pomijam kwestię, że całość była niedopracowana i niedomontowana. To nie była moja historia, nie chciałem się pod nią podpisywać, ale sprawie nie nadawałem rozgłosu. Serialu się nie wstydzę, ale to temat na znacznie dłuższą rozmowę... ●

PEŁNOMETRAŻOWE
FILMY FABULARNE


Fot. Aura Films


Fot. Paweł Tkaczyk/Mañana


Fot. Film it

Dzień czekolady

etap produkcji: realizacja zdjęć dodatkowych
reżyseria: Jacek Piotr Bławut
scenariusz: Jacek Piotr Bławut, Anna Onichimowska
zdjęcia: Radosław Ładczuk
scenografia: Jagna Dobesz
dźwięk: Tomasz Wieczorek, Radosław Ochnio
obsada: Tomasz Kot, Katarzyna Kwiatkowska, Barbara Kurzaj, Katarzyna Zawadzka, Tomasz Sobczak, Marek Bukowski, Dawid Ogrodnik, Magdalena Cielecka, Witold Dębicki;
role dziecięce: Leo Stubbs, Julia Odzimek
producent: Anna Bławut-Mazurkiewicz
produkcja: Aura Films
planowane zakończenie produkcji: jesień 2016
czas projekcji: ok. 90 min
dystrybucja: NEXT FILM
premiera: 2016-2017

Dzień czekolady to kino familijne, pokazujące świat dorosłych przez pryzmat wyobraźni dzieci. Ta baśń o miłości i tęsknocie balansuje pomiędzy światem fantastycznym i realnym. Film jest pierwszym polskim projektem, który zdobył przyznawaną w Cannes Nagrodę im. Krzysztofa Kieślowskiego dla Najlepszego Scenariusza Europy Środkowej w ramach programu ScripTeast. ●

Szatan kazał tańczyć

koprodukcja polsko-holenderska
etap produkcji: postprodukcja
reżyseria: Kasia Rosłaniec
scenariusz: Kasia Rosłaniec
zdjęcia: Virginie Surdej
scenografia: Lieke Scholman
montaż: Stefan Stabenow
dźwięk: Jan Schermer
obsada: Magdalena Berus, Łukasz Simlat, Tygo Gernandt, Hanna Koczewska, Danuta Stenka, Jacek Poniedziałek, Marta Nieradkiewicz, Tomek Tyndyk, John Porter
producent: Piotr Kobus, Agnieszka Drewno
produkcja: Mañana
planowane zakończenie produkcji: 2016
czas projekcji: ok. 95 min
dystrybucja: Kino Świat
premiera: II kwartał 2016

Karolina – jak wiele współczesnych 20-, 30-latek – żyje szybko, intensywnie, pragnie doświadczyć wszystkiego ze zdwojoną siłą. W odróżnieniu od większości rówieśników, nie pracuje w korporacji – jest artystką, jakiś czas temu wydała pierwszą powieść, współczesną wersję „Lolity”, która stała się międzynarodowym sukcesem. Dziewczyna wiedzie nihilistyczny tryb życia, spędzając czas na podróżach po świecie, romansach i ostrych imprezach. Ale jej życie wypełnia pustka, której nie są w stanie pokonać ani narkotyki, ani seks. Świat Karoliny, żyjącej w cieniu nie radzącej sobie z przemijaniem matki i atrakcyjniejszej siostry Matyldy, stopniowo się rozpada... ●

Plac zabaw

etap produkcji: montaż i udźwiękowienie
reżyseria: Bartosz M. Kowalski
scenariusz: Bartosz M. Kowalski, Stanisław Warwas
zdjęcia: Mateusz Skalski
scenografia: Marek Warszewski
montaż: Bartosz M. Kowalski
dźwięk: Radosław Ochnio
obsada: Michalina Świstuń, Nicolas Przygoda, Przemek Baliński
producent: Dariusz Pietrykowski, Andrzej Połeć, Mirella Zaradkiewicz
produkcja: Film it
planowane zakończenie produkcji: 30 kwietnia 2016
czas projekcji: ok. 95 min
dystrybucja: NEXT FILM
premiera: jesień 2016

Plac zabaw to dramat obserwacyjny. Scenariusz – nagroda główna konkursu ScriptPro 2014 – zainspirowany jest prawdziwymi wydarzeniami, które rozegrały się ponad 10 lat temu w Anglii. Akcja toczy się w niewielkim mieście we współczesnej Polsce. Obejmuje jeden dzień z życia trójki 13-letnich bohaterów, którzy szykują się do uroczystości zakończenia roku szkolnego. Z początku film ukazuje poranną rutynę w domu każdego z bohaterów. Następnie akcja przenosi się do szkoły, gdzie obserwujemy, jak bohaterowie funkcjonują w grupie rówieśników. Niewinnie zapowiadająca się historia prowadzi do nieoczekiwanego, przerażającego zakończenia. *Plac zabaw* to chłodna refleksja na temat psychopatologii zachowań dzieci. ●

OPRAC. J.M.

Polscy filmowcy na świecie

Polacy na Berlinale

Najnowszy film Tomasza Wasilewskiego *Zjednoczone Stany Miłości* będzie miał swoją światową premierę na 66. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie (11-21 lutego). Polski film zostanie zaprezentowany w Konkursie Głównym wśród nowych obrazów takich autorów, jak: Thomas Vinterberg, Mia Hansen-Løve, André Téchiné czy Lav Diaz. Przewodniczącą jury tegorocznego Berlinale będzie amerykańska aktorka Meryl Streep. Film Tomasza Wasilewskiego to polsko-szwedzka koprodukcja ze zdjęciami Olega Mutu (operator ten był odpowiedzialny za zdjęcia m.in. do nagrodzonego Złotą Palmą obrazu *4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni* Cristiana Mungiu oraz *We mgle* Siergieja Łoźnicy). W rolach głównych występują: Julia Kijowska, Magdalena Cielecka, Dorota Kolak, Marta Nieradkiewicz, Tomasz Tyndyk, Andrzej Chyra, Łukasz Simlat. Producentem *Zjednoczonych Stanów Miłości* jest firma Mañana. Projekt filmu był prezentowany w 2014 roku podczas koprodukcyjnych targów CineMart na 43. MFF w Rotterdamie. Obok najnowszego filmu Wasilewskiego w programie tegorocznego Berlinale znalazły się takie polskie obrazy, jak: *Zud* Marty Minorowicz (sekcja Generation Kplus) oraz koprodukcja *Ja, Olga Hepnarova* w reżyserii Tomáša Weinreba i Petra Kazdy z Michaliną Olszańską w roli tytułowej (sekcja Panorama). Natomiast na warsztaty Berlinale Talents zakwalifikowało się dziesięciu młodych filmowców z Polski, w tym: Kacper Czubak, Katarzyna Gondek, Ola Gowin, Aniko Kiss, Jan Kwieciński, Monika Pawluczuk, Wiktor Piątkowski, Wojciech Stuchlik i Bartosz Warwas. Więcej informacji na stronie: www.berlinale.de.



Body/Ciało, reż. Małgorzata Szumowska

Fot. Jacek Drygała/Kino Świat

Dawid Ogrodnik w filmie z Vincentem Casselem

Jeden z najzdolniejszych polskich aktorów młodego pokolenia Dawid Ogrodnik wystąpił w brazylijsko-francusko-portugalskim *O Grande Circo Místico* (*Wielki mistyczny cyrk*) w reżyserii Carlosa Dieguesa. Ogrodnik, który ostatnio stworzył świetne kreacje w filmach: *Chce się żyć*, *Jesteś Bogiem*, *Ida*, *11 minut*, zagrał jedną z głównych ról u boku samego Vincenta Cassela. *O Grande Circo Místico* to wielki fresk historyczny, którego akcja toczy się przez całe stulecie, między 1910 a 2010 rokiem i przedstawia dzieje pochodzącej z Brazylii rodziny cyrkowców. Film jest obecnie na etapie postprodukcji, a jego premiera planowana jest na maj.

Body/Ciało w brazylijskich kinach

14 stycznia na ekrany kin w Brazylii wszedł film *Body/Ciało* Małgorzaty Szumowskiej. Dystrybutorem jest Supo Mungam Films. Ostatni film Szumowskiej zdobył oferty zagranicznej dystrybucji w aż 25 krajach. Poprzednie tytuły tej reżyserki również trafiły na ekrany kinowe za granicą – *W imię...* – do 25 krajów, *Sponsoring* – do 40. *Body/Ciało* zebrało już wiele polskich i międzynarodowych nagród, ze Złotymi Lwami w Gdyni i Srebrnym Niedźwiedziem w Berlinie na czele, a także otrzymało bardzo pozytywne recenzje krytyków m.in. z „Variety”, „Screen Daily” i „Hollywood Reporter”, wróżących filmowi, jak się okazało trafnie, świetny odbiór w obiegu festiwalowym.



Dawid Ogrodnik w filmie *11 minut*, reż. Jerzy Skolimowski

Fot. Robert Jaworski/Kino Świat

Janusz Kamiński z szansą na BAFTA

Pochodzący z Polski operator filmowy jest nominowany za zdjęcia do filmu *Most szpiegów* Stevena Spielberga. Janusz Kamiński już raz zdobył nagrodę BAFTA za *Listę Schindlera*. Był również trzykrotnie nominowany do tej nagrody za filmy: *Szeregowiec Ryan*, *Czas wojny* i *Lincoln*. Teraz ma szansę na kolejną statuetkę Brytyjskiej Akademii Filmowej, a wśród jego konkurentów znajdują się: Edward Lachman (*Carol*), John Seale (*Mad Max: Na drodze gniewu*), Emmanuel Lubezki (*Zjawa*) i Roger Deakins (*Sicario*). Ceremonia wręczenia nagród BAFTA odbędzie się 14 lutego w Londynie.

Intruz triumfuje na szwedzkich „Oscarach”

Debiutancki film Magnusa von Horna otrzymał trzy nagrody Szwedzkiego Instytutu Filmowego. Koprodukcja szwedzko-polsko-francuska otrzymała Guldbagge Awards w kategoriach: Najlepszy Film, Reżyseria, Aktor Drugoplanowy (Mats Blomgren). Guldbagge Awards to doroczne nagrody Szwedzkiego Instytutu Filmowego. Po raz pierwszy zostały przyznane w 1964 roku, a jedną ze statuetek otrzymał wówczas Ingmar Bergman za *Milczenie*. Wśród laureatów tej nagrody w poprzednich latach byli m.in. Billy August, Lasse Hallström, Lukas Moodysson, Jan Troell, Bo Widerberg, ale także Andriej Tarkowski oraz Roy Andersson. Magnus von Horn otrzymał już za *Intruza* wiele innych nagród, m.in. za scenariusz i za reżyserię na 40. Festiwalu Filmowym w Gdyni. Obraz był też prezentowany na MFF w Cannes (w sekcji Quinzaine des Réalisateurs) oraz na festiwalach w Karlowych Warach, San Francisco i Toronto. Magnus von Horn jest absolwentem Szkoły Filmowej w Łodzi.

11 minut w amerykańskich kinach

Najnowszy film Jerzego Skolimowskiego niebawem zobaczą widzowie w Ameryce Północnej. Firma dystrybucyjna Sundance Selects pozyskała do swojej oferty *11 minut*, przewidując na wiosnę dystrybucję obrazu w kinach amerykańskich i kanadyjskich. Film jest polsko-irlandzką koprodukcją, zrealizowaną przez studio Skopia Film (Jerzy Skolimowski i Ewa Piaskowska) w koprodukcji z Element Pictures, HBO Polska, firmą Orange, TVP i Fundacją Tumult. *11 minut* miało światową premierę na MFF w Wenecji, gdzie Jerzy Skolimowski otrzymał wyróżnienie specjalne. Obraz otrzymał także trzy nagrody na Festiwalu Filmowym w Gdyni (Nagrodę Specjalną Jury, Nagrodę za Najlepszą Muzykę dla Pawła Mykietyna oraz za Najlepszy Montaż dla Agnieszki Glińskiej). Film był polskim kandydatem do nominacji do Oscara w kategorii Najlepszy Film Nieanglojęzyczny.

Polskie filmy w Indiach

Na 13. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Chennai (6-13 stycznia) w programie znalazło się kilka polskich produkcji. Publiczność mogła zobaczyć filmy, które zdobyły już uznanie w Polsce i na świecie. W ramach sekcji World Movies zaprezentowano: *Body/Ciało* Małgorzaty Szumowskiej, *Bogów* Łukasza Palkowskiego, *Miasto 44* Jana Komasy, *Carte Blanche* Jacka Lusińskiego oraz *Warsaw by Night* Natalii Korynckiej-Gruz. W programie tego indyjskiego festiwalu pokazywane są obrazy z całego świata. Specjalne miejsce zajmuje konkursowa sekcja poświęcona filmom nakręconym w języku tamilskim.

Polskie tytuły w Palm Springs

Na 27. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Palm Springs (1-11 stycznia), tradycyjnie w programie imprezy znalazła się liczna selekcja filmów, które ubiegały się o nominację do Nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej w kategorii Najlepszy Film Nieanglojęzyczny. Wśród nich nie zabrakło naszego kandydata do nominacji oscarowej, czyli *11 minut* Jerzego Skolimowskiego. W największej natomiast, pozakonkursowej sekcji amerykańskiego festiwalu – World Cinema Now – pokazano *Body/Ciało* Małgorzaty Szumowskiej oraz *Ziarno prawdy* Borysa Lankosza i *Letnie przesilenie* Michała Rogalskiego.

Superjednostka z nagrodami w Brazylii

W dniach 16-19 grudnia 2015, w Recife, w stanie Pernambuco, odbyła się 2. edycja międzynarodowego MOV Festival, którego misją jest wspieranie studentów szkół filmowych w promocji ich pierwszych dokonań artystycznych. W festiwalu biorą udział filmy z całego świata. Podczas tej ostatniej edycji tytuł „Best Creation of Atmosphere” w konkursie międzynarodowym przyznano *Superjednostce* Teresy Czepiec. Ponadto film otrzymał także Honorowe Wyróżnienie ABD-PE/APECI Special Jury. Dokument już w zeszłym roku został doceniony w Brazylii, na festiwalu filmów dokumentalnych „It's All True”.

Wojciech Mecwaldowski w filmie *11 minut*, reż. Jerzy Skolimowski

Fot. Robert Jaworski/Kino Świat

OPRAC. J.M.


Fot. Marlena Matusiak

Filmoteka Narodowa: wychodzenie z puszki

Z Anną Sienkiewicz-Rogowską, nową dyrektor Filmoteki Narodowej, rozmawia Jerzy Armata

Jerzy Armata: Została pani – w wyniku konkursu – nowym dyrektorem Filmoteki Narodowej. Wcześniej, od 2008 roku, pełniła pani funkcję pełnomocnika dyrektora Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej ds. upowszechniania kultury filmowej. Wydaje się, że w dużym stopniu właśnie praca w Instytucie znakomicie przygotowała panią do pokierowania Filmoteką, wszak główne zadania tej instytucji to, poza gromadzeniem zbiorów, ich upowszechnianie, a także szeroko pojęta edukacja filmowa.

Anna Sienkiewicz-Rogowska: Oczywiście, to przedłużenie mojej dotychczasowej pracy oraz moich doświadczeń i zainteresowań. Filmoteka Narodowa łączy w sobie wszystko: zbiory filmowe i ich upowszechnianie, edukację filmową, prowadzi program Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych oraz Dyskusyjnych Klubów Filmowych. Wyzwanie, które teraz stoi, zresztą nie tylko przed Filmoteką, a przed całą kinematografią, to proces cyfryzacji, a następnie udostępnienia i należytego przechowywania cyfrowych zbiorów. Nabierze rozpędu już niebawem i będzie intensywnie prowadzony w całej kinematografii przez najbliższe trzy lata. Właśnie składamy wnioski o dofinansowanie do programu Polska Cyfrowa zasilanego ze środków europejskich. W Filmotece ten czas będzie wyjątkowo trudny, bo dotyczy nie tylko cyfryzacji i rekonstrukcji części najstarszych zbiorów samej Filmoteki, ale też filmów należących do studiów filmowych i TVP. Filmoteka, która przechowuje wszystkie kopie, musi sprawdzić i przygotować oraz udostępnić nośniki, a także logistykę tego przedsięwzięcia. Ma też jeszcze jedno, bardzo odpowiedzialne zadanie – właściwie zabezpieczyć i długoterminowo przechować zbiory. Te analogowe dzięki wspaniałej pracy fachowców są bezpieczne, ale poza prototypowym rozwiązaniem Repozytorium Cyfrowego – Filmoteka Narodowa nie ma długoterminowego cyfrowego archiwum. Ktoś mógłby powiedzieć, że to wszystko tylko techniczne wyzwania, ale mam świadomość ogromnych ograniczeń, które w Filmotece istnieją, i przez lata się nawarstwiły, a wynikają z bardzo prozaicznych spraw – nietrafionych rozwiązań organizacyjnych i niedoinwestowania tej instytucji od wielu, wielu lat, a także ogromnych kłopotów lokalowych, bo tak naprawdę narodowa instytucja, która stoi na straży naszego dziedzictwa filmowego, w niewielkiej tylko części jest właścicielem użytkowanych budynków. W większości są one nieprzystosowane do dzisiejszych standardów i posiadają nie do końca jasny status własnościowy, jak choćby w wypadku pomieszczeń naszego magazynu kopii analogowych przy ulicy Wałbrzyskiej w Warszawie. W związku z tym nie możemy tam poważnie inwestować nawet w tak prozaicznym zakresie, jak dach, ogrzewanie, duży remont… Ale i na inwestycje tak naprawdę instytucji nie stać. Przed Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego stoi teraz poważna decyzja o zmianie sposobu finansowania Filmoteki Narodowej. Jednej z kluczowych instytucji dla godnego zachowania dziedzictwa naszej narodowej kultury. Filmoteka niedoinwestowana i zaniedbana, z niefunkcjonalną strukturą organizacyjną i brakiem odpowiednich warunków do przechowywania i udostępniania zbiorów cyfrowych, jest w tej chwili słabo przygotowana do realizacji stojących przed nią ustawowych zadań i prowadzenia dużych projektów upowszechnieniowych i edukacyjnych. Dziś stoimy przed kluczowym wyzwaniem, jakim jest projekt Polski Cyfrowej. Wiedziano o nim w Filmotece od dłuższego czasu; ale oprócz kwerendy zbiorów, które będą poddane digitalizacji, niewiele więcej zostało wykonane. Pierwsze tygodnie mojej pracy to likwidacja opóźnienia w przygotowaniu dokumentów niezbędnych do złożenia wniosku i jego opracowanie. A przecież prace przygotowawcze i koncepcyjne powinny trwać co najmniej od roku! Chcę podkreślić, że w Filmotece pracuje wielu wspaniałych ludzi, doskonałych fachowców. Oni i zbiory, którymi się opiekują, nie zasługują na takie standardy organizacyjne jakie zastałam po objęciu stanowiska dyrektora Filmoteki Narodowej. Musimy się także otworzyć na potrzeby widzów i twórców filmowych. Filmoteka to ma być miejsce, w którym rodzą się fascynujące projekty, gdzie zespół ludzi dzieli się swoją pasją do kina. Nie może być tylko magazynem ze starymi filmami! Do tak gruntownej zmiany potrzebne są nie tylko środki finansowe, ale determinacja całego zespołu Filmoteki.

Trzeba chyba powiedzieć jasno: Filmoteka odbiega od standardów współczesnych. Porównanie jej z podobnymi instytucjami narodowymi na świecie…

Tak, to niestety prawda. Widziałam wiele siostrzanych instytucji w innych krajach, pracując w PISF. Nasza placówka, imponująca pod względem zbiorów, nijak się ma do tej współczesnej, europejskiej rzeczywistości – przede wszystkim ze względu na ograniczenia lokalowe. To powinno być miejsce, które tętni życiem poprzez aktywność odwiedzających nas odbiorców. Mamy pięknie odremontowane kino Iluzjon, ale nie mamy obecnie możliwości, by stworzyć np. nowoczesną, spełniającą wymagania współczesnego odbiorcy czytelnię połączoną z wielofunkcyjną mediateką, udostępniającą nasze zbiory w sposób przyjazny dla użytkowników – nie tylko kinomanów, ale też twórców i naukowców. A trzeba pamiętać, że nasz gigantyczny zbiór obejmuje oprócz filmów także wielojęzyczną kolekcję książek, broszur i czasopism.

Podstawowym zadaniem Filmoteki jest gromadzenie i poszerzanie zbiorów – filmów, fotosów, plakatów, książek etc., ale dla kinomanów najważniejsze jest ich udostępnianie, czyli możliwość powszechnego z nich korzystania.

Zainteresowany odbiorca chciałby sięgnąć głębiej do naszych zasobów, nie tylko u nas na miejscu, to zrozumiałe. W Filmotece w ciągu ostatnich lat powstały specjalistyczne portale prezentujące zbiory fotosów, plakatów i powoli także filmów. Serdecznie zapraszam do odwiedzenia Fototeki, Gapli i Repozytorium Cyfrowego. Codziennie przybywa elementów cyfrowanych. Problemem jest tempo i zakres tych prac, a także bezpieczeństwo ich finansowania w perspektywie długoletniej. Budżet Filmoteki nie pozwala dziś na wytyczenie długofalowych, ambitnych celów. Cyfryzacja, a co za tym idzie szeroka dostępność całości zbioru, to niewątpliwie priorytet, ale niestety kosztowny. Największymi zatem wyzwaniami dla dyrektora Filmoteki Narodowej jest unowocześnienie Filmoteki i wprowadzenie w jej funkcjonowaniu standardów na miarę XXI wieku, zapewnienie bezwzględnego bezpieczeństwa zbiorów, także w formie cyfrowej oraz podjęcie przez nią systemowych programów upowszechnieniowych i edukacyjnych.

By doprowadzić zasoby Filmoteki do zadowalającej jakości, trzeba by chyba wynająć Heraklesa. W waszych magazynach znajduje się m.in. ok. 2 tys. polskich pełnometrażowych filmów

fabularnych, 2 tys. polskich filmów animowanych, 100 tys. polskich filmów dokumentalnych i krótkometrażowych...

To istotnie wielkie zasoby, jak i wymagające zadanie. I nie da się tego zrobić w krótkim czasie, to praca na długie lata. A jeszcze są plakaty – 25 tys., programy – drugie 25 tys., fotosy – około miliona... A ponadto kroniki filmowe, zwiastuny, przedwojenne reklamy. O jednej rzeczy musimy jednak pamiętać. Filmoteka nie dysponuje prawami do wszystkich materiałów, które przechowuje. Część zbiorów digitalizują, udostępniają i eksploatują ich właściciele. Filmoteka Narodowa bierze na siebie trud zdigitalizowania pozostałej części dziedzictwa polskiej kinematografii, która często nie jest tą najbardziej komercyjnie pożądaną. Te wszystkie materiały, o których mówimy opisują nam świat, z którego byliśmy dumni, naszą historię. Dziś go często nie znamy lub nie pamiętamy. Dzięki udostępnieniu zasobów Filmoteki Narodowej mamy szansę odkryć naszą historię na nowo. Tymczasem przez to, że nie mamy scyfryzowanych zbiorów, nie możemy ich odpowiednio prezentować. Niemożliwa jest nowoczesna kwerenda archiwaliów online. Zwracają na to uwagę naukowcy, ale też dokumentaliści, którzy w swych filmach – korzystając z archiwaliów – muszą często sięgać po te same tematy i materiały filmowe, ponieważ do innych trudno im dotrzeć. Przeniesienie wszystkich danych do Centralnego Katalogu Filmoteki Narodowej już się zaczęło, teraz musi nabrać tempa.

Istnieje szansa, że podczas procesu cyfryzacyjnego możemy w zasobach Filmoteki odkryć jeszcze niejedną perełkę.

Jeśli chodzi o zasoby Filmoteki, to takie przypadki należą raczej do rzadkości, choć nie można ich wykluczyć. Przejmujemy jednak cały czas zbiory od innych, np. likwidowanych instytucji, a są i takie znaleziska, które szczególnie nas cieszą, bo dotyczą najstarszej części kolekcji – zdarzają się kopie odkryte na strychach czy w piwnicach, albo takie, które odnajdują się w archiwach innych państw. Przejęliśmy jakiś czas temu duży zbiór po warszawskiej Wytwórni Filmowej Czołówka. To zbiór liczony w dziesiątkach tysięcy kopii. A jeśli chodzi o cymelia, niedawnym znaleziskiem jest, do tej pory uznawana za zaginioną, *Ziemia obiecana* Aleksandra Hertza z 1927 roku, niestety niekompletna czy też pełna wreszcie wersja *Młodego lasu* Józefa Lejtesa. Poszukiwania cały czas trwają, a liczne kwerendy pozwalają mieć nadzieję na wiele jeszcze spektakularnych odkryć. Szybka cyfryzacja tych zagrożonych, często źle przechowywanych materiałów, to zadanie wielkiej wagi.

A Czołówka? Tam przecież nie realizowano tylko instruktażowych filmów wojskowych. Kręcili w tej wytwórni m.in. Krzysztof Kieślowski, Wojciech Marczewski, Sławomir Idziak, nie mówiąc już o pionierach naszej kinematografii – Aleksandrze Fordzie czy Jerzym Bossaku.

Ten zbiór wymaga dziś wielkiej, metodycznej pracy związanej z jego przejęciem, opisaniem oraz wprowadzeniem do katalogów i inwentarzy Filmoteki. Dużo już zostało wykonane lecz nadal przed nami ogrom pracy logistycznej i merytorycznej. Wyłuskanie tego, co w nim najcenniejsze, zabezpieczenie cyfrowe i w efekcie szerokie upowszechnienie, to zadanie, ale i wyzwanie ze względu na ogrom środków finansowych, które trzeba na nie przeznaczyć. I tu zawsze jest dylemat, jak podchodzić do takich ilości materiałów – czy wolno nam, jako archiwum, arbitralnie uznawać, co jest ważne, a co można odłożyć na czas dalszy. Nie możemy zakładać rozwiązań idealistycznych, bo te są zbyt kosztowne, a zatem – niestety – muszą to być nasze arbitralne decyzje... Przynajmniej co do kolejności. Ale i za nimi muszą iść specjalne fundusze.

Jaką więc metodę wybrać w tym niesłychanym gąszczu filmów? Coś musi być ważniejsze, coś mniej ważne.

Oczywiście tu zawsze są dylematy. Filmoteka przyjęła pewną metodologię, ja zamierzam ją kontynuować. To systematyka, dająca pierwszeństwo materiałom najstarszym, najbardziej zagrożonym, stosowana przez archiwa na całym świecie. Jest to o tyle logiczne, że w przypadku materiałów najstarszych, mamy jeszcze do czynienia z taśmami łatwopalnymi, taśmami, które bardzo długo leżały w magazynach, ulegają różnym niszczącym procesom fizycznym, chemicznym etc. I ta degradacja następuje w coraz szybszym tempie. W najbliższej perspektywie mamy plan, by zamknąć digitalizację zbioru obejmującego filmy i materiały okołofilmowe do 1939 roku.


Fot. Łukasz Gawroński/Filmoteka Narodowa

Magazyn kopii analogowych przy ulicy Wałbrzyskiej w Warszawie

W jakim czasie?

Dajemy sobie na to pięć lat. Zwłaszcza trzy pierwsze będą bardzo intensywne, przeznaczone na digitalizację i częściową rekonstrukcję najmniej zniszczonych zbiorów. Następnie pochylimy się nad tymi najtrudniejszymi. Taką kolejność wymuszają na nas warunki korzystania z funduszy Polski Cyfrowej. W tym samym czasie musimy budować repozytorium, pomagać studiom filmowym i telewizji, które realizują ten sam proces, jeśli chodzi o ich filmy. Nie stanie się to jednak, jeśli wobec Filmoteki nie zostaną podjęte ważne, strategiczne decyzje związane z szybkim doinwestowaniem naszej infrastruktury, zapewnieniem stałej i funkcjonalnej siedziby. Mamy ogromne zasoby, nie tylko niezwykle atrakcyjne, ale bezcenne z punktu widzenia kultury narodowej. Chcielibyśmy się nimi podzielić, co więcej – jesteśmy do tego zobowiązani. A na drodze stoją dość prozaiczne przeszkody. Potrzebna jest decyzja o budowie siedziby Filmoteki – narodowej instytucji filmowej, która niczym nie różni się od Biblioteki Narodowej. Nie możemy trzymać naszych zbiorów zamkniętych w archiwum, dzisiejszy świat wygląda inaczej. Filmoteka czeka na otwarcie „wielkiej filmowej puszki". Ta instytucja nie może funkcjonować tak, aby tylko co jakiś czas mogła zaprezentować publicznie, właśnie odkrytą, odrestaurowaną „perełkę". W tej chwili jesteśmy w stanie rekonstruować – jeśli chodzi o te najtrudniejsze nitrowe filmy – jeden, dwa tytuły rocznie.


Fot. Łukasz Gawroński/Filmoteka Narodowa

Proces cyfryzacji w Pracowni Restauracji Taśmy Filmowej

Rozumiem, że digitalizacja zbiorów obejmujących filmy zrealizowane do 1939 roku to cel główny, ale równolegle zajmujecie się także filmami późniejszymi.

Filmoteka Narodowa na bieżąco stara się reagować choćby na takie sytuacje jak zagraniczne przeglądy polskich filmów. Barierą są oczywiście finanse. Przy tej okazji chciałabym wyjaśnić środowisku filmowemu pewną dość trudną sprawę, a mianowicie ustalenie wysokich kwot dotyczących wykorzystania materiałów, które widnieją w naszym cenniku. Filmoteka znalazła się w takiej sytuacji, że chcąc prowadzić swoją misję, musi w dużym stopniu znajdować na nią środki we własnym zakresie. Nie byłoby nic dziwnego w tym modelu, instytucja powinna starać się jak najlepiej, samodzielnie pozyskiwać środki finansowe, ale na pewno nie tak bezwzględnie, jak to ma miejsce w tej chwili, gdy wkłady ze sprzedaży praw do filmów stanowią tak znaczącą część budżetu całej instytucji. Wzajemne relacje jego poszczególnych składników zostały poważnie zaburzone. Moim zdaniem Filmoteka Narodowa powinna szeroko udostępniać zbiory, a nie przeradzać się w komercyjny sklep z filmami. Zresztą utrzymanie zasobu kosztuje tak dużo, że wpływy z udostępniania nigdy tego nie zrównoważą. Filmoteka musi mieć pewność, że bezpieczeństwo przechowywania zbiorów nie jest uzależnione od wpływów, które pozyska z rynku. Co więcej, finansowanie przechowywania zbiorów z tych kwot, paradoksalnie, zamyka szansę na ich upowszechnianie. Bo wielu twórców rezygnuje z wykorzystania w swoich przedsięwzięciach naszych materiałów archiwalnych. A my, jeśli ich nie sprzedamy, to nie będziemy mieć środków na ich zabezpieczanie... I tu koło się zamyka.

A jaką rolę, pani zdaniem, ma pełnić Iluzjon?

Iluzjon jest kinem, które przede wszystkim powinno zapoznawać widzów z historią, językiem kina i jak najszerszym dorobkiem całej kinematografii. Miejscem, w którym można także śledzić bieżącą produkcję, szczególnie tę artystyczną, która szybko znika z multipleksów. Z drugiej strony, w Iluzjonie prowadzimy również edukację filmową, dużym powodzeniem cieszą się seanse młodzieżowego klubu dyskusyjnego „Młodzi Gniewni". Kino należy do Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych, którą opiekuje się Filmoteka Narodowa. Marzy mi się więcej wspólnych sieciowych projektów. Po udanym procesie cyfryzacji kin należących do SKSiL, wspomaganym przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, stały się one ważnym graczem rodzimego rynku filmowego. Warto to wykorzystać.

W Polskim Instytucie Sztuki Filmowej była pani matką chrzestną tak fantastycznych projektów edukacyjnych, jak Filmoteka

Szkolna czy Akademia Polskiego Filmu. Wydaje mi się, że to Filmoteka Narodowa jest nawet dla nich właściwszym miejscem niż Instytut. PISF to głównie przyszłość polskiego kina, Filmoteka Narodowa – przeszłość, obie te instytucje spotykają się w czasie teraźniejszym.
To bardzo naturalne i kto wie, czy tak się nie stanie. Być może Filmoteka Narodowa w porozumieniu i bliskiej współpracy organizacyjnej i finansowej z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej, otoczy szczególną opieką te programy. Tak, jak opiekuje się Siecią Kin Studyjnych i Lokalnych, a jest to program finansowany przez PISF, zaopiekuje się, stając się swego rodzaju koordynatorem programów edukacyjnych – także Filmoteką Szkolną czy Akademią Polskiego Filmu.


Pracownia Restauracji Taśmy Filmowej

Fot. Łukasz Gawroński/Filmoteka Narodowa

Zatem, gdybyśmy chcieli podsumować: jakie role pełni czy też powinna pełnić Filmoteka Narodowa?
Tę podstawową, czyli gromadzenia i zapewnienia odpowiednich warunków przechowywanym zbiorom. Musi myśleć i zabiegać o stworzenie długoterminowego archiwum cyfrowego i stabilny system jego utrzymania. Druga ważna rola to opisywanie – poprzez współpracę z ośrodkami naukowymi i to nie tylko filmowymi – posiadanych zasobów. Ale to nie może być – jak już wspomniałam – zamkniętą puszką. Musimy się dzielić swoimi dobrami z naszymi odbiorcami. Tak więc połączenie naszej głównej działalności – gromadzenia i opisywania zbiorów – z funkcją upowszechnieniową i edukacyjną jest jak najbardziej naturalne. Na pewno Filmoteka będzie bardzo poważnie działać w Koalicji dla Edukacji Filmowej, czyli porozumieniu instytucji, organizacji pozarządowych i szkół wyższych, działających w obszarze edukacji kulturalnej i kształcenia pedagogicznego na rzecz edukacji filmowej dzieci i młodzieży. Ważnym elementem w tej edukacyjnej układance jest Sieć Kin Studyjnych i Lokalnych.

Te programy – Filmoteka Szkolna, Akademia Polskiego Filmu, gdy do nich dodamy jeszcze działalność w kształtowaniu artystycznego repertuaru Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych, a także ruchu Dyskusyjnych Klubów Filmowych, czy edukacyjne formy uprawiane przez wiele ambitnych festiwali – sprawiają, że nasza edukacja filmowa ma niezwykle oryginalne i atrakcyjne dla widza oblicze.
Konieczna jest korelacja działań. Te wszystkie formy wzajemnie się uzupełniają i gwarantują właśnie wspomnianą atrakcyjność. To się sprawdziło, więc trzeba dalej iść tą drogą.

To jest właśnie wychodzenie z tej puszki, o której pani wspomniała. A poza tym, czym skorupka za młodu...
Nie będzie wymagającej i wykształconej publiczności kinowej bez edukacji filmowej. Mam nadzieję, że obejmie coraz większe grupy dzieci i młodzieży. Dostrzegam w tej chwili swoistą modę na wiedzę o filmie. Wystarczy zajrzeć do zasobów nowych mediów. Młode pokolenie ma w sobie olbrzymią ciekawość świata, w tym, rodzimego dorobku filmowego, którego często nie zna, bo nie miało możliwości jego poznania.

Starsze też. Ogromnym powodzeniem cieszą się wszelkiego rodzaju uniwersytety trzeciego wieku, kluby seniora... W kinach organizowane są specjalne seanse dla seniorów, akademie filmowe 50+ itp. Co więcej, zmieniają się formy prezentacji filmów. Coraz większą popularnością cieszą się pokazy filmów niemych z muzyką na żywo. Podczas poznańskiego Animatora wybitni muzycy grają do miksowanych obrazów...
We współczesnej twórczości można dostrzec wiele inspiracji z przeszłości, np. kiedy film był niemy czy czarno-biały. Twórcy sięgają do starego kina albo w swych nowatorskich poszukiwaniach sięgają po środki wyrazowe np. kina niemego. I to się stało niezwykle atrakcyjne. Pokazywaliśmy w Iluzjonie niedawno – był to chyba piąty dzień mojej pracy w Filmotece – zrekonstruowany film przedwojenny *Ludzie bez jutra* Aleksandra Hertza z 1921 roku, do niedawna jeszcze uznawany za zaginiony, a odnaleziony przed kilkunastu laty w Niemczech. Prezentowaliśmy go z muzyką na żywo Pawła Szamburskiego, Sebastiana Wypycha i Patryka Zakrockiego. To, co mnie najbardziej zaskoczyło i ucieszyło, to duża liczba młodych widzów, którzy bardzo zabiegali o to, by dostać zaproszenia na tę re-premierę, zdawałoby się na pierwszy rzut oka – muzealnego eksponatu. Co więcej, podczas projekcji publiczność bardzo żywo reagowała. Inne doświadczenia Filmoteki, jak choćby doroczne Święto Niemego Kina, w którym wielokrotnie uczestniczyłam jako widz, także potwierdza tę tendencję. Właśnie takie sytuacje nadają sens moim planom i ambicjom edukacyjnym. Bardzo cenię kontakt z młodzieżą, ze studentami, dla których także czasem prowadzę wykłady na uczelni. „Trzeba siać, inaczej nic nie wzejdzie”.

I okazuje się, że nie działacie wyłącznie w „getcie filmowych maniaków”. Dzięki takim pokazom ktoś, kto sobie tego w ogóle nie uświadamiał, może odkryć w sobie żyłkę kinomana.
Marzy mi się Filmoteka Narodowa otwarta dla widzów, filmoznawców, kolekcjonerów, edukatorów filmowych, wszystkich miłośników spod znaku X muzy – to nadaje wielki sens pracy naszego zespołu. ●

Najwyższy czas, żeby Polacy zainteresowali się mockumentem

Z Joanną Ronikier rozmawia Artur Zaborski

Artur Zaborski: Z włoskimi twórcami pracujesz nad międzynarodową koprodukcją *My Italy*. Jak trafiłaś do tego projektu?
Joanna Ronikier: Obraz składa się z czterech nowel. Akcja jednej z nich rozgrywa się w Polsce, dlatego w 2014 roku projekt trafił do naszego kraju w poszukiwaniu polskiego koproducenta. Włoscy producenci skontaktowali się z Romanem Gutkiem, przez niego trafili do mnie. Mnie ten projekt od razu się spodobał. Natychmiast chciałam się w niego włączyć.

Co cię w nim ujęło?
To było coś zupełnie nowego, świeżego, oryginalnego. Porwała mnie zwłaszcza koncepcja, bo to jest mockument, czyli fałszywy dokument. Bohaterami są czterej rzeczywiści artyści, którzy mają ogromny dystans do siebie – pozwalają sobie na ostre żarty z siebie samych. Łączy ich to, że są rozpoznawalni na świecie, i że są obcokrajowcami mieszkającymi w Rzymie. To międzygatunkowa historia, w której świat sztuki przeplata się ze światem kina. Zapaliłam się do tego projektu do tego stopnia, że mój entuzjazm od razu uwiódł Włochów.


Joanna Ronikier

Fot. Materiał Prasowy PKO OFF CAMERA

Światowej sławy artyści nie mieli problemu z tym, żeby stać się bohaterami fałszywego dokumentu?
Żaden z nich nie chciał, aby wystawiano mu pomnik. Cierpli na myśl o tym, że powstałby film, w którym krytycy wygłaszają peany na temat ich sztuki. Na szczęście znalazł się reżyser Bruno Colella, który miał na nich świeży pomysł. W jego koncepcji pojawiły się cztery niezależne historie, które spina krytyk Achille Bonito Oliva, opowiadający o tych artystach. Jeden z nich jest duńskim performerem, drugi – chińskim malarzem, trzeci – amerykańskim malarzem i wreszcie czwarty – Polak, Krzysztof Bednarski – rzeźbiarzem. Każdy z nich przybliża swoją sylwetkę i swoją sztukę oraz opowiada szaloną historię. Udają się w fikcyjną podróż, w którą ich sztuka jest uwikłana.

Jak to wygląda w przypadku Polaka?
Do drzwi mieszkania Krzysztofa we Włoszech puka kobieta. Okazuje się, że jest wdową po jednym z bossów camorry, który został zastrzelony w porachunkach mafijnych. Kobieta przypomniała sobie, że była kiedyś z mężem w Polsce, spacerowali po Powązkach, gdzie zobaczyła nagrobek Krzysztofa Kieślowskiego autorstwa Krzysztofa M. Bednarskiego, słynne kadrujące dłonie. Mąż powiedział wtedy do niej, że gdyby coś mu się stało, chciałby właśnie taki nagrobek. Wdowa mówi więc Bednarskiemu, że pieniądze nie grają roli, byle tylko taki nagrobek wykonał.

Jak reaguje Bednarski? W normalnym życiu chyba nie przyjąłby zlecenia, zważywszy na to, że nagrobek był prezentem od niego dla zmarłego przyjaciela.
W filmie jest tak samo. Chce odrzucić tę propozycję i nie zrównywać przyjaciela z szemranym typem spod ciemnej gwiazdy. Postanawia więc ulotnić się z Rzymu na jakiś czas. Decyduje się na powrót do Polski. Mafia wysyła za nim wysłannika, który ma go przekonać do przyjęcia zlecenia. Podróż do ojczyzny prowadzi przez Wrocław, ważny punkt w jego twórczości – tu współpracował choćby z Teatrem Grotowskiego. Następnie przybywa do Warszawy, gdzie widzowie mają okazję zobaczyć jego pracownię.

Czyli to kolejna, obok choćby *Performera* o Oskarze Dawickim, nienachalna opowieść o sztuce?
Sztuka jest zawsze obecna, choć obok głównego wątku. Bohater spotyka się z różnymi ludźmi, którzy znają i jego, i jego dorobek, więc też wtrącają informacje na ten temat. Wszystko to jednak mieści się w ramach angażującej, sensacyjnej historii. Świat sztuki współczesnej jest hermetyczny. Żaden widz, który nie jest mieszkańcem wielkiego miasta i nie ma wyższego wykształcenia, nie jest w stanie się do niego przebić. Dzięki takim filmom jak nasz, przeciętni widzowie mogą się ze sztuką oswoić, zainteresować, zrozumieć ją.

Jak nasz kraj zostanie w tej historii przedstawiony?
Chcemy skupić się na kontrastach: z jednej strony piękny Wrocław, ze swoją architekturą, sztuką, z drugiej – zadymiona Warszawa, wiecznie pełna korków z niespecjalnie piękną architekturą. Nie szukaliśmy na siłę ładnych widoczków, żeby stworzyć portrecik. Chcieliśmy pokazać Polskę realistycznie.

Jest miejsce na takie filmy w polskim kinie?
W Polsce problemy ze znalezieniem widza mają wszystkie filmy spoza głównego nurtu. Nie łudzę się, że nasz okaże się komercyjnym hitem. Ale nie o to mi przecież chodzi. Założyłam firmę po to, żeby móc robić to, co lubię. I ten projekt niewątpliwie jest jedną z takich rzeczy.

Ilu Polaków pracuje przy tym projekcie?
Poza polskim bohaterem i mną jako producentką, Polacy byli obecni na każdym szczeblu produkcji, jako że musieliśmy przygotować plan zdjęciowy w Polsce. Byli więc i nasi dźwiękowcy, i scenografowie, i operatorzy, choć za zdjęcia odpowiadał Blasco Giurato, operator oscarowego *Cinema Paradiso* Giuseppe Tornatore.

Sama masz dużo do powiedzenia na planie?
Nie po to zaangażowałam się w ten projekt, żeby go układać pod siebie. Bardzo mi się podobał w tej wersji, w jakiej mi go przedstawiono. Liczyłam, że tak będzie wyglądał gotowy film. Pracują przy nim ludzie z niesamowitą energią, którym nie należy stawiać ograniczeń. Włosi są pełni werwy, życia i szaleństwa. Chciałam, żeby mogli się realizować.

A jeśli chodzi o sam stosunek Włochów do ciebie?
Na początku porozumienie z nimi było dla mnie trudne. Sama mam precyzyjne myślenie. Lubię, kiedy wszystko idzie zgodnie z planem, po kolei. Oni tak tego nie traktują. Zmieniają wszystko po piętnaście razy. Dla polskiej ekipy taki system pracy był zaskakujący i trudny do ogarnięcia. Polacy są jednak lepiej zorganizowani. Bardzo się tym wszystkim denerwowałam, zwłaszcza płynnością tej produkcji. Uświadomiłam sobie jednak, że muszę odpuścić i pozwolić robić tym ludziom to, co chcą. To była dobra decyzja.

Czy fakt, że w Polsce nie ma ulg podatkowych dla producentów z zagranicy nie był dla Włochów problemem?
Ta kwestia jest ważna tylko w przypadku ogromnych produkcji. Nasz film ma skromny budżet, jest kameralny. To kino artystyczne. Obciążenie wynikające z braku ulg nie jest aż tak zatrważające jak w przypadku blockbusterów. Poza tym, ja nie wykonuję serwisu, tylko jestem producentem, wkładam w ten projekt własne środki, a więc kwestia ulg mnie nie dotyczy.

W jaką publiczność celujecie? Bardziej wyrobionego widza kinowego czy raczej bywalców galerii?
To film festiwalowy, ale jako że koproducentem jest Telewizja Polska, mamy zagwarantowaną emisję w telewizji. Będziemy też szukać dystrybutora kinowego. Film będzie jednak bardziej nośny we Włoszech niż w Polsce.

Co jest tego powodem?
Pracują przy nim sławy tamtejszego kina jak wspomniany Blasco Giurato czy Bruno Colella. Ci twórcy zrobili film dla swojej frajdy, co na pewno przełoży się na zainteresowanie nim włoskiej widowni. Aktor, który prowadzi festiwal w San Remo, gospodyni festiwalu w Wenecji – oni również się w to włączyli. Z kolei z polskich gwiazd w filmie zagrał Jerzy Stuhr, wcielając się w prezesa telewizji. Zagrał tę postać z charakterystycznym dla siebie luzem. Jego rola jest komiczna. Obok niego pojawia się Serena Grandi, ikona seksu włoskiego kina. W Italii cieszy się takim kultem jak Sofia Loren czy Claudia Cardinale. Ostatnio pojawiła się w *Wielkim pięknie*.

Mockument sprawdzi się w Polsce? Niechętnie eksperymentujemy z tym gatunkiem w przeciwieństwie do kina Hollywoodu czy europejskiego.
Niedobrze jest podążać za trendami ani naśladować, jeśli czegoś się nie czuje. W kinie jest miejsce na wiele gatunków i hybryd. Jeśli ma się pomysł i nie traktuje się mockumentu za bardzo serio, jest to interesująca droga. Sama cenię sobie kino dokumentalne, można z niego wiele dowiedzieć się o świecie. Ale w mockumencie, pomimo jego lekkiej formy, ta wiedza też może zostać zawarta. Może to najwyższy czas, żeby Polacy się tym gatunkiem zainteresowali? ●

Jedyna taka Kronika na świecie

Dagmara Romanowska

W Nowej Hucie ludzie za telewizyjnymi kamerami nie przepadają. Co innego, gdy zjawia się ekipa Nowohuckiej Kroniki Filmowej. „Pan z Kroniki? A ja byłam, jak pan kręcił. O! Tam stałam! Pierwszy raz przed kamerą" – na środku Alei Róż rozentuzjazmowana pani opowiada Jerzemu Ridanowi, jednemu z inicjatorów i realizatorów projektu, który działa już od jedenastu lat.

Podobnych historii każdy z twórców Nowohuckiej Kroniki Filmowej ma mnóstwo. „Ludzie dziś unikają kamer telewizyjnych. Boją się ich. Nasza Kronika odbierana jest jednak zupełnie inaczej" – opowiada Grzegorz Zariczny, autor nagradzanych krótkich filmów *Gwizdek* i *Love, Love*, wychowanek Jerzego Ridana i jeden z aktualnych realizatorów Kroniki. Chociaż obecnie pochłaniają go prace nad pełnometrażowym debiutem fabularnym – *Fale* (rozgrywającym się, notabene, w Nowej Hucie), ciągle przygotowuje kolejne odcinki. – „Nowohucka Kronika Filmowa jest dla mnie miejscem, które przypomina mi, gdzie zaczynałem. Staram się i chcę ją dalej robić, by podziękować ludziom Nowej Huty za to, że mogłem się z nimi rozwijać w swoim zawodzie ".


Jerzy Ridan

Fot. Nowohucka Kronika Filmowa



Fot. Nowohucka Kronika Filmowa

Otwierają serca i domowe archiwa

Mieszkańcy chętnie śledzą kolejne odcinki – premierowo pokazywane w kinie studyjnym Sfinks (potem w TVP Kraków oraz w internecie). Samo kino jest częścią Ośrodka Kultury im. Cypriana Kamila Norwida, a Ośrodek jest producentem Kroniki. „Nasze ekipy są bardzo życzliwie przyjmowane wszędzie, gdzie się pojawią. Wszyscy nam pomagają, udzielają wywiadów, otwierają domowe archiwa" – mówi Anna Starewicz-Caban, redaktor Kroniki. – „Z kolei w kinie, angażują się w rozmowy o kolejnych odcinkach. Chwalą albo protestują, dzieląc się swoimi wspomnieniami na temat przedstawianych miejsc, osób, wydarzeń. Często przynoszą własne pomysły – »Muszą państwo zrobić film o... «. Pilnie się w te sugestie wsłuchujemy. Dostaję też listy z prośbami o powtórkę. Kronika naprawdę budzi żywe zainteresowanie, z czego się bardzo cieszymy. O to nam chodziło".

Inicjatywa jest unikalna w perspektywie światowej – ponoć podobny projekt działał przez jakiś czas w jednym z miast Teksasu w USA. Ale zdecydowanie krócej. Nowohucka Kronika Filmowa ma już jedenaście lat – pierwszy odcinek przedstawiono widzom 22 października 2004 roku. Od tamtej pory zrealizowano ich już ponad 440.

Narodziny pomysłu

Pomysł narodził się spontanicznie za sprawą uczestników i organizatorów I Nowohuckiego Festiwalu Filmowego. „To był dobry dla Nowej Huty okres. Po latach swoistego niebytu, w który dzielnica została wepchnięta społecznie i politycznie po 1989 roku, zaczęły się zmiany. Pojawiła się wręcz moda na Nową Hutę. Jej mieszkańcy, szczególnie ci 20-, 30-letni zaczęli podnosić głowę i udowadniać, że nie jest tak złym miejscem, jak niektórzy chcieliby ją widzieć" – wspomina Anna Starewicz-Caban. – „Temat realizacji kronik podrzucił związany z dzielnicą dziennikarz i fotografik Stanisław Gawliński. Wyzwanie podjęli Jerzy Ridan oraz dyrektor Ośrodka Kultury im. Cypriana Kamila Norwida – Danuta Szymońska".

Na początku realizowano jeden odcinek co dwa tygodnie. Dziś cztery w miesiącu. Po Nowej Hucie z kamerą porusza się na przemian pięć ekip, złożonych z filmowców, reżyserów i realizatorów: Jerzego Ridana i Krzysztofa Ridana, Marcina Kapronia i Anny Pankiewicz, Roberta Musiałka, Zbigniewa Jarosza i Grzegorza Zaricznego. Każdy materiał nosi indywidualne, autorskie rysy, styl twórcy. Nie ma tu jednej stałej, rygorystycznie narzucanej i przestrzeganej formuły. Pojawiają się klasyczne reportaże, ale również impresje, a nawet animacje. Twórcy samodzielnie szukają tematów i przefiltrowują je przez własną wrażliwość. „Bardzo nam zależy na tym, by twórcy mogli w tych krótkich formach realizować siebie, żeby były to kroniki autorskie, wyrażające to, co myślą i czują ich reżyserzy. Wynikająca z tego różnorodność jest jedną z największych wartości Nowohuckiej Kroniki Filmowej" – podkreśla Anna Starewicz-Caban.

Ludzkie historie

Podejmowane przez nowohuckich kronikarzy tematy są bardzo różnorodne. „Nie interesują nas dziury w jezdni" – podkreśla Jerzy Ridan. „Szukamy ludzkich historii" – dodaje. Kamery przyglądają się codziennemu życiu dzielnicy i jej mieszkańców – artystów, ale też sprzedawców, kwiaciarek, robotników, fryzjerek. „Od samego początku założyliśmy, że nie interesują nas rzeczy rozrachunkowe, rozliczeniowe, ani tym bardziej interwencyjne. Zostawiamy te tematy innym ekipom" – mówi Anna Starewicz-Caban. – „Chcieliśmy pokazać – poprzez miejsca, ludzi i historię – że Nowa Huta nie jest miejscem tak szarym i złym, jak niektórym się może czy mogło wydawać. Chcieliśmy – i nadal chcemy – prezentować teraźniejszość i przeszłość tej niezwykłej dzielnicy-miasta. Wszystko to, co dobre, ale też niepokojące, to, co tworzy tożsamość oraz osobowość tego miejsca".

Miasto kamer i dla kamer

W kolejnych kronikach często pojawiają się archiwalne materiały – jest ich mnóstwo. W końcu Nowa Huta to – jak zauważa w opublikowanym przez Kraków Film Commission artykule „Filmowa Nowa Huta" Maria Malatyńska – jedyne miasto, „któremu kamery towarzyszyły od narodzin. A nawet więcej; ona jakby specjalnie dla tych kamer została stworzona. Wymyślona, budowana, istniejąca – zawsze i tylko w przytomności filmowych rejestratorów". Zachowały się nie tylko propagandowe zapisy (które zresztą, po latach i wbrew celom, dla których powstały, nabrały dziś zupełnie innego charakteru), ale i filmy legendarnego Amatorskiego Klubu Filmowego „Nowa Huta", z którym związani byli m.in. sam Jerzy Ridan (przypomnijmy – autor głośnych dokumentów *Lenin z Krakowa* czy *Róg Marksa i Obrońców Krzyża*), ale też Krzysztof Zanussi, Andrzej Trzos-Rastawiecki i Ryszard Zawidowski. Wiele z nich Ośrodek Kultury im. Cypriana Kamila Norwida zdigitalizował. Ale kroniki sięgają też po materiały zrealizowane z ukrytych kamer – 16mm, VHS-ów, czasami słabej jakości, ale niosących w sobie prawdę czasu i miejsca, czy po materiały Niezależnej Telewizji Mistrzejowice, która rejestrowała wiele z wydarzeń okresu solidarnościowego. Nowa Huta to nie tylko dzieła Andrzeja Wajdy, Macieja Szumowskiego czy Kazimierza Karabasza. Nie da się filmowych wizerunków tej nietypowej dzielnicy zamknąć w kilku słowach, tak jak nie da się w kilku słowach zawrzeć jej bogatej i niezwykłej historii.

„Nowa Huta to fascynujące miejsce. To – jak twierdzą niektórzy – miasto spod znaku Diabła i Anioła. Z jednej strony polityczne nadużycia i boje, z drugiej wspaniali, pełni dobra ludzie. Tę dobroć pokazujemy w naszych kronikach. Niektórzy z naszych bohaterów już nie żyją, ale dzięki filmowym zapisom pozostał po nich ślad" – podsumowuje Jerzy Ridan. – „Nasze kroniki pozostawiają ślad po mieście i jego ludziach, historii, wydarzeniach. Dzięki tym filmom można wrócić do przeszłości, przyjrzeć się teraźniejszości, ale jednocześnie wyciągnąć wnioski związane z przyszłością". ●

Dotarłam do Polski, której nie znałam

Z Lilianą Głąbczyńską-Komorowską rozmawia Artur Zaborski

Artur Zaborski: Film *Ojcu*, poświęcony ofiarom zbrodni stalinowskiej w Winnicy, wyreżyserowała pani razem z Dianą Skayą. Jak doszło do waszego spotkania?
Liliana Głąbczyńska-Komorowska: Tak samo, jak to było w przypadku mojego pierwszego filmu *Piękne i bestia* – dokumentu o kobietach walczących z rakiem piersi – to nie ja znalazłam temat, tylko temat mnie. Tym razem dostarczyła go Diana, która przeszła przez długą drogę, próbując się ze mną spotkać. Mam tak wypełniony grafik, że zajęło to dwa lata. Jej upór zaimponował mi na tyle, że zainteresowałam się projektem, chociaż zazwyczaj nie angażuję się w krótkie filmy. Tym razem było inaczej.

Dlaczego?
Diana jest urodzoną w Armenii Polką, która wychowywała się z babcią, ciocią i mamą. Jedynie z ich przekazów zna opowieści o swoim dziadku, zamordowanym w Winnicy. Diana pokazała mi poemat swojej ciotki Aliny Bandrowskiej, zatytułowany „Ojcu". Jest to rekonstrukcja tragicznej historii jej ojca Adama Bandrowskiego, Kresowiaka, widziana oczyma jego trzyletniej córki Aliny. Po lekturze otworzyły mi się oczy. Uświadomiłam sobie, że mam do czynienia z utworem niezwykłej osoby. Poemat okazał się nie tylko bardzo intymny, ale też traktował o tym fragmencie polskiej historii, który niezwykle rzadko jest poruszany. Mamy małą wiedzę na temat mordu w Winnicy, świadomość społeczna tej tragedii jest bardzo niska.

Chciała pani dać głos ludziom zamordowanym w Winnicy?
Pomyślałam, że jeśli ja tego nie zrobię, to nie wiadomo, kiedy świat pozna historię Aliny i jej ojca, a także tysięcy innych pomordowanych w Winnicy. Pochyliłam się nad tym tematem, chcąc go nagłośnić, przypomnieć w sposób edukacyjny.

Co dokładnie ujęło panią w poemacie?
Kresy, które przypominają mi o tym, że mamy swoich wieszczów jak Mickiewicz czy Słowacki. Mieszkam w Kanadzie, i kiedy moja bohaterka mówi pięknym językiem Kresów, budzi się we mnie nostalgia oraz potrzeba powrotu na łono mojej kultury. Czytając poemat, przypomniałam sobie, jak ogromnym krajem była Polska za czasów Unii Polsko-Litewskiej, prężnym, tolerancyjnym, a potem, jak rozdrapano nas na kawałki. Zrozumiałam, że Polska to nie tylko kraj wyznaczony współczesnymi granicami geograficznymi, ale i społeczeństwa, które nadal żyją w tych regionach, które kiedyś były częścią Polski. Dziś o tych ludziach zapominamy. O Podolu pamiętamy z książek Sienkiewicza. O Winnicy, która leży nieopodal, już nie. A w latach 30. XX wieku mieszkało tam około miliona Polaków. To zapomniana historia, którą trzeba odkryć na nowo. Sama ją odkrywałam, robiąc ten film. Docierałam do tej Polski, której nie znałam. Chcę, żeby tak samo mogli odkryć ją widzowie.

W tym miała pomóc forma dokumentalna, na którą się pani zdecydowała?
Chciałam być jednocześnie wierna poematowi, który pokochałam, jak i faktom historycznym. Nie miałam zamiaru uprawiać propagandy. Zależało mi na odtworzeniu historii ojca mojej bohaterki, jak i Polski. Diana przeprowadziła dokładne badania nad tym tematem. Jeździła do Winnicy, odwiedzała archiwa, gdzie zapoznawała się z dokumentami, które powoli są odtajniane. Jakby tego było mało, okazało się, że jest bardzo przedsiębiorcza. Uzyskała finansowanie Ministerstwa Spraw Zagranicznych na projekt. Włożyła w to tyle pracy, że nie mogłam jej odmówić.

Mówi pani, że dzięki pracy nad filmem odkrywała historię Winnicy. Zapoznając się z jej brutalnością i bólem, nie miała pani jednak ochoty wnieść oskarżeń przeciwko winnym?
Nie można tak działać w dokumencie. Przynajmniej ja sobie na to nie pozwalam. Wyrobienie sobie zdania należy do widzów, nie do twórców. Mnie zależało na przekazaniu emocji mojej bohaterki. Cierpienie jest podstawą poematu „Ojcu". W związku z tym, musiało ono emanować także z filmu. Nie chciałam, żeby ten obraz był z emocji wyzuty. Odwrotnie, chciałam uderzyć w struny nostalgii za pięknem, które niesie ze sobą nasza kultura, i pokazać cząsteczkę tej Polski, która do dzisiaj w Winnicy jest.

Mówi pani o tym projekcie z dużym zaangażowaniem. Odnalazła w nim pani część siebie?
Widzę analogię. Moja bohaterka dzisiaj ma 80 lat. Moja mama ma 90 i nie chce rozmawiać o historii swojego ojca, Bronisława Komorowskiego, który zginął w Powstaniu Warszawskim. Nie ma jego grobu. Był nieznanym żołnierzem, który został zamordowany przez Niemców. W latach 50., tuż po wojnie, mama wszczęła poszukiwania, ale to spełzło na niczym. Tak jak Alina, tak moja mama niewiele wie o swoim ojcu. Obie przeżyły traumy – pierwsza wielkiego głodu na Ukrainie, druga – drugiej wojny światowej. Obie też nie wiedzą, gdzie spoczywają ich ojcowie.

Alina wie tyle, że na terenie, gdzie NKWD zamordowało jej ojca, dziś rośnie park Gorkiego.
Dopiero w 1943 roku, kiedy Niemcy zaatakowali Rosję Radziecką i odkryli w winnickim parku groby masowej zagłady, prawda o mordzie w Winnicy wyszła na jaw. Przy ekshumacji zwłok była obecna Jadwiga Bandrowska z córką Aliną, poszukująca jakiegokolwiek śladu po swoim mężu Adamie. Nie znalazła ciała, ale rozpoznając bieliznę Adama, dowiedziała się o jego tragicznej śmierci. Nie mogła dowiedzieć się więcej. Ludzie, którzy znaleźli ciała członków swoich rodzin i zgłosili ich jako zamordowanych przez NKWD, zostali natychmiast wysłani na Syberię. To zamknęło temat. Na grobach Stalin utworzył park. Marzeniem Aliny byłoby, aby z części parku zrobić zamknięty grobowiec albo zamknięty cmentarz, w ten sposób honorując pamięć o zamordowanych. To byłby piękny gest ze strony Ukrainy. Póki co, to jednak nieosiągalne, bo Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa jest zajęta walką o pojedyncze i masowe groby żołnierzy, którzy zasłużyli się w aktywnej walce o Polskę. Natomiast w Winnicy zginęli cywile. Zostało nam robienie o nich filmów.

Po raz kolejny podpisała pani projekt zaangażowany w istotną sprawę. Czuje pani satysfakcję?
Ogromną. W wypadku *Ojcu* miałam jeden priorytet: chciałam, żeby powstał film profesjonalny, bo historia, którą przedstawia, zasługuje na takie potraktowanie. Musiałam zorganizować doświadczoną ekipę, która miała swoje wymagania sprzętowe – operator chciał pracować na konkretnych kamerach, kostiumy musiały być wierne epoce, nie mogło być mowy o fuszerce. Tu pomogła Alina, która przez lata zbierała wszystkie rzeczy po swojej matce – każdą firankę, sukienkę. Te elementy zbudowały prawdę na ekranie, co zostało docenione na Camerimage, gdzie film został zakwalifikowany do konkursu „Obraz świata – świat w obrazach".


Liliana Głąbczyńska-Komorowska
Fot. Viphoto/East News

Mając tak mocny materiał i profesjonalnych pracowników, nie kusiło pani, żeby zrobić jednak pełny metraż?
Nie mogliśmy zrobić pełnego metrażu, bo umowa z MSZ była taka, że przyznany przez nich budżet musi być spożytkowany w określonym czasie. Wolałam zrobić film mniejszy, ale potraktować go tak poważnie, jakbym robiła dużą produkcję. Kluczem do niego była perspektywa trzyletniej dziewczynki. Nie mogliśmy znaleźć aktorki do tej roli. Na kilka dni przed zdjęciami wciąż nie była obsadzona. Zrobiliśmy kolejny wielki casting. Nagle drugiego dnia pojawiła się na nim malusieńka dziewczynka, która rzuciła się na lalkę. Za chwilę dołączył do niej Antoni Porowski i Olesya Akhtemiychuk, filmowi rodzice, którzy natychmiast zaczęli się z nią bawić. Patrzyli na nią z rodzicielskimi uczuciami. Wiedzieliśmy już, że mamy małą Alinkę. Jest w filmie scena, w której ona krzyczy. Musieliśmy ją do niej przygotować, wytłumaczyć, że robimy tutaj taki film, a obok niej jest jej prawdziwa matka. Natychmiast wszystko zrozumiała i zagrała jak z nut. To był jeden z tych niezwykłych momentów, kiedy pomyślałam, że może w niedalekiej przyszłości dane mi będzie wyreżyserować pełny metraż. ●

Jakby odkorkowano butelkę!

Z Beatą Poźniak rozmawia Anna Bielak

Anna Bielak: W 1981 roku pojawiłaś się w *Człowieku z żelaza* Andrzeja Wajdy. Przez przypadek, bo zanosiłaś strajkującym kiełbasę i papierosy pod Stocznię Gdańską. Ale jesteś absolwentką Wydziału Aktorskiego łódzkiej Szkoły Filmowej, a w 1991 zagrałaś w *JFK* Olivera Stone'a. Dziś wciąż jesteś aktorką, ale także malarką i rzeźbiarką, reżyserką oraz poetką. Kim jest, i do czego dąży Beata Poźniak?

Beata Poźniak: Odpowiem ci zwrotką z wiersza Theodore'a Roethkego „The Waking": „I wake to sleep, and take my waking slow; I learn by going where I have to go" („Budzę się, żeby zasnąć i robię to niespiesznie; uczę się, idąc tam, gdzie muszę dojść – tłum. A.B.). Większość ludzi chce kontrolować wszystko wokół siebie. Tymczasem są momenty, w których nie wiemy, gdzie idziemy, ani co robimy. Czasem po wyruszeniu w drogę dowiadujemy się, jaki jest cel wędrówki i wtedy odnajdujemy siebie. Staram się cieszyć każdym krokiem i nie zawsze wyznaczam sobie cel. Na pewnym etapie życia byłam zafascynowana filozofią Josepha Campbella. Do dziś, kiedy czuję, że staję na rozdrożu, przypominam sobie jego słowa – „follow your bliss" (podążaj za swoim szczęściem – tłum. A.B.) i słucham głosu serca.

Jakie role w twojej twórczości odgrywają poezja i eksperyment? Wydaje mi się, że te dwie rzeczy są ci dziś najbliższe.

Kocham poezję, sama też czasem piszę wiersze. Moja miłość do twórczych poszukiwań oraz eksperymentowania z formą i słowem zaczęła się jednak w teatrze. W 1989 roku, niedługo po przyjeździe do Los Angeles, założyłam Teatr Discordia. Dawniej wszystko było określone i uporządkowane. Discordia to, jak sama nazwa sugeruje, chaos, *anything goes*! Z takiego chaosu wyłania się jednak porządek. Chciałam to pokazać na scenie. W swoich dwóch wczesnych sztukach obsadziłam głuchonieme aktorki. Swoimi ciałami interpretowały nagrane przeze mnie wiersze; brzmienie głosu odczuwały stopami w postaci dźwiękowych wibracji na scenie. To była dla mnie bardzo symboliczna sztuka. Uważam, że często wszyscy jesteśmy głusi na rzeczy, które dzieją się wokół nas. Ale nie jesteśmy nieczuli, dokładnie tak, jak one. W tak poszukującym teatrze wiersze grały jedną z głównych ról.

Wiersze Wisławy Szymborskiej zajmują wśród nich szczególne miejsce? Jesteś autorką krótkometrażowego filmu eksperymentalnego *Ludzie na moście*, którego scenariusz jest oparty na utworze poetki.

Chciałam pokazać Amerykanom polską noblistkę, która nie jest w Stanach powszechnie znana. Poczułam, że muszę to zmienić. Z chęcią adaptacji „Ludzi na moście" wiązała się też moja miłość do japońskiego malarstwa epoki Edo i jej typu Ukiyo-e, czyli tzw. obrazów przepływającego świata. Zresztą sama Szymborska była zainspirowana obrazem Hiroshige Utagawy „Wieczorna ulewa nad Wielkim Mostem Atake" z cyklu „Sto znanych miejsc w Edo". Vincent van Gogh później skopiował ten obraz. Teraz ja zrobiłam film. Mówię o tym, by pokazać, że wszyscy od siebie czerpiemy. To bardzo ważne. W tym kontekście moi *Ludzie*... to owoc *discordii*. W kulturze tradycje i czasy się przenikają.

Czy *Ludzie na moście* nie są buntem przeciw upływowi czasu?

Upływ czasu zawsze jest bolesny, bo człowiek, który ma dużo do powiedzenia, zawsze chciałby coś jeszcze dodać. Towarzyszy mu lęk, że nie zdąży, a tego, czego nie przekaże innym, zabierze ze sobą jak nadbagaż, ciężar.

Wydajesz się przywiązana do idei czasu jak Chantal Akerman. Twoje filmy eksperymentalne związane z poezją, kojarzą mi się z twórczością Laurie Anderson. Kto i co cię inspiruje, kiedy reżyserujesz?

Kiedy byłam nastolatką wielkie wrażenie zrobił na mnie Luis Buñuel, ojciec surrealistycznego kina. Kocham też Jeana Cocteau, Salvadora Dalego, Antoniego Gaudiego. Często odwołuję się do archetypów i mitologii. Jednocześnie inspiruje mnie wszystko, co mnie otacza – przyroda, miasto, cisza, grzmot, wystawa w galerii. Żyję chwilą i staram się z niej czerpać, a każdy dzień przynosi nowe myśli, prowokujące zagadki lub ich rozwiązania. W ciszy rozmawiam ze swoją podświadomością, bo zawsze ciekawiła mnie nieracjonalna i tajemnicza psychika ludzka. A kino jest idealną przestrzenią, żeby o niej opowiadać.

Jednym z twoich mistrzów był Syd Field – autor bestsellerowych podręczników scenopisarskich, w których wykładał zasady trzyaktowej struktury. Trudno się do niej odnosić, eksperymentując z narracją.

Syd Field miał na mnie wielki wpływ! Uwielbiał moje rzeźby i obrazy. Dziś często wykorzystuję je w swoich filmach w roli tła. Wielokrotnie mi powtarzał, że obraz „Mnemosyne" jest bardzo mocny i powinnam wyreżyserować film na jego podstawie. Raz się roześmiałam i odparłam, że jeśli on napisze do niego scenariusz, to go bardzo chętnie wyreżyseruję! Syd jednak nie żartował. Z kamienną twarzą powiedział: „Ok, zróbmy tak". Usiedliśmy przy stole i wstępny szkic filmu napisaliśmy na serwetce. Field napisał mnóstwo książek o scenopisarstwie, ale mój eksperyment pozostaje jedynym, który stworzył jako scenarzysta. Zawsze marzył o tym, żeby napisać swój tekst. Za sprawą „Mnemosyne" spełniło się jego marzenie, a we mnie zostało zasiane ziarenko, z którego wyrosła wielka pasja.

Jak wyglądają scenariusze twoich eksperymentalnych filmów?

Myślę, że można je czytać jak wiersze, nie zawsze za pierwszym razem odnajdując rytm i wszystkie metafory. W pierwszej chwili taki tekst może wydać się chaotyczny, ale w istocie panuje w nim wielki porządek. Myślę o tekście w sposób bardzo wizualny – pewnie łatwiej go odczytać operatorowi niż scenarzyście.



Fot. Jacek Urbaniak

Beata Poźniak

Nie wydajesz się osobą, którą interesuje komercja. Dlaczego zatem w 1997 roku przyjechałaś do Polski, żeby zagrać w telewizyjnym serialu?

Całe życie jest eksperymentem. A USA wcale nie jest tak daleko, żeby nie można było kursować między dwoma krajami. Kiedyś czternaście godzin spędzało się w pociągu z Gdańska do Zakopanego. Producent *Złotopolskich* wpadł na pomysł, żeby napisać dla mnie rolę, więc przez dwa lata wcielałam się w Helenę Ziomek. Potem do współpracy zaprosił mnie reżyser *Ojca Mateusza*. Ale to nie były moje pierwsze kontakty z serialami. Wcześniej zagrałam w *Kronikach młodego Indiany Jonesa* (1992-1993) – serialu edukacyjnym, który George Lucas zrobił dla telewizji. Później grałam też w *Melrose Place* (1993). A w 1997 roku w serialu science fiction *Babilon 5*. Ludzie często mnie nie kojarzą, bo w każdym filmie wyglądam inaczej. Ale mnie właśnie o to chodzi! Często czytam scenariusze, a potem pada pytanie: „Którą rolę chciałabyś zagrać?". A ja odpowiadam: „Johna! Bo tylko John ma coś do zagrania, a ja zawsze chcę grać postać ciekawą".

Nie chcesz się powielać, ani chodzić przetartymi ścieżkami. Lubisz ryzykować. To dlatego wyjechałaś do Ameryki? Co ona w tobie zmieniła?

Czasy, w których się wychowałam, były surrealistyczne. Nie potrafię opisać ich inaczej. Mieszkałam na gdańskiej starówce, między stocznią a ZOMO, i z okna widziałam czołgi stojące przy ulicy. Debiutowałam w Teatrze Wybrzeże w „Vatzlavie" Sławomira Mrożka w czasach, gdy panowała cenzura, a aktorzy byli internowali. To miało na mnie tak duży wpływ, że do tej pory posługuję się surrealizmem i portretuję świat w awangardowy sposób. Kiedy w 1985 roku wyjechałam z Polski, wszystkie emocje, które w sobie trzymałam, wybuchły. Jakby odkorkowano butelkę. Znalazłam się w świecie, gdzie panuje luz. I dzięki temu mogłam się rozwinąć twórczo oraz zawodowo. Moja pierwsza sztuka miała tytuł „Poeticus Umbilicus" i opowiadała o pępowinie, która miała różne inkarnacje, ujawniała się w różnych wierszach, kulturach i wyznaniach. W mojej sztuce ją odcinaliśmy.

Wierzysz też w to, co mówił Henri Matisse, że artysta powinien odciąć sobie język. Chwilę już rozmawiamy, ale ty nie lubisz opowiadać o swojej twórczości.

Kiedy Krzysztof Kieślowski przyjechał do Los Angeles na rozdanie Oscarów, cały weekend przesiedział u mnie w domu. Pamiętam, że gdy zapytałam, czy nie powinien spotykać się z dziennikarzami, on zapalił papierosa i zamaszyście wskazał jeden z moich obrazów mówiąc: „A ty chciałabyś być w kółko pytana, dlaczego to namalowałaś?". Nie musiał już nic więcej dodawać. W młodości byłam też bardzo zafascynowana Isadorą Duncan, która powtarzała, że trzeba tańczyć muzykę, a nie do muzyki. A ja uważam, że sztukę trzeba przede wszystkim tworzyć. Pasję i tak widać w człowieku na pierwszy rzut oka. ●

Mistrzowie: Janusz Majewski

Janusz Majewski – stylowy ekscentryk

Katarzyna Wajda

Jego *Sublokatora* (1966) ogląda się dziś nawet z większą przyjemnością niż niemal pół wieku temu, bo dobry czarny humor – wraz z upływem czasu – staje się bardziej wytrawny.

I wyraźniej widzi się, że debiut kinowy Janusza Majewskiego był rodzajem manifestu, zapowiedzią późniejszej twórczości: tytułowy bohater, trzydziestoparoletni naukowiec (Jan Machulski) próbujący – bez powodzenia – porozumieć się z trzema kobietami w różnym wieku, to reprezentant pokolenia reżysera, które w wojnie wziąć udziału nie zdążyło, w powojennej rewolucji nie chciało, a z młodą generacją nie umie nawiązać kontaktu. Nie ma też – po doświadczeniu krótkotrwałej, popaździernikowej odwilży – politycznych złudzeń. Filmowy Ludwik ucieka w pracę naukową – nieprzypadkowo zapewne, z (początkową) radością lokując się z nią w starych dekoracjach podmiejskiej willi, nawiedzanej przez duchy przeszłości. Filmowiec Majewski swój azyl znalazł w kinie. Do którego trafił zresztą też trochę na warunkach sublokatora: do łódzkiej PWSTiF zdawał już jako prawie absolwent architektury, co skądinąd przyczyniło się do tego, że jego filmografię otwierają *Kalosze szczęścia* (1956) Antoniego Bohdziewicza i funkcja... scenografa. Urodzony w roku 1931, zawieszony między pokoleniem szkoły polskiej a kinem moralnego niepokoju – rocznikowo bliższy tzw. trzeciemu kinu (czymkolwiek ono tak naprawdę jest), ale artystycznie nic go z jego przedstawicielami nie połączyło. Pozostał twórcą osobnym, poza nurtami, meblującym własny pokój na swoich warunkach zarówno w wyborze zawodowej ścieżki (zamiast popularnej wśród absolwentów asystentury – samodzielna praca i „nabijanie ręki" przez realizację krótkich metraży), jak i artystycznym doborze tematów i form. Twórcą niekoniunkturalnym i – na tle ówczesnego kina – cokolwiek ekscentrycznym, uciekającym od brzydoty, doraźności, publicystyki do przeszłości, budującym – najczęściej za pomocą „książek zapomnianych" i w gatunkowym kostiumie – inne światy. Jego, trzymając się tej metafory, kolekcja filmowych mebli, choć eklektyczna, pozostaje niezwykle stylowa, odciska się na niej indywidualność i gust autora. W *Sublokatorze* – jednej z nielicznych w naszym kinie wyrafinowanej czarnej komedii – czuć już ów styl Majewskiego: elegancję i precyzję formy, umiejętne wykorzystanie konwencji gatunkowych, zmysł pastiszu dzielony przez (kolejny znak rozpoznawczy) znakomitych aktorów, doskonale dobraną muzykę (tu Andrzej Kurylewicz). I choć debiut został oparty na oryginalnym scenariuszu, a akcja – przynajmniej na pozór – rozgrywała się współcześnie – to reżyser już wtedy mógłby, parafrazując słowa bohatera swego najnowszego filmu *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy*, zadeklarować: „Moją ojczyzną jest kultura". Albowiem – mimo wspomnianej wcześniej socjologizującej minianalizy – filmowe perypetie mężczyzny padającego ofiarą zmasowanego kobiecego ataku, w większym stopniu były inspirowane kinem Billy'ego Wildera i brytyjską szkołą komedii niż PRL-em ery Gomułki.



Janusz Majewski

Fot. Kuba Kiljan/SFP

Status obywatela kultury reżyser budował już swoimi głośnymi etiudami studenckimi – *Rondem* (1958), surrealistyczną groteską ze Sławomirem Mrożkiem i Stefanem Szlachtyczem w rolach głównych oraz *Mostem* (1960), autorską adaptacją opowiadania Ambrose'a Bierce'a. Jako dokumentalista dał wyraz muzycznym fascynacjom – *Opus jazz* (1962) oraz *Jazz in Poland* (1964) – i wybrał się w pierwszą podróż do przeszłości, która zresztą miała swój ciąg dalszy we współczesności: po emisji głośnego *Albumu Fleischera* (1962) okazało się bowiem, że właściciel tytułowych wojennych fotografii, były oficer Wehrmachtu, żyje i chce je odzyskać. Podobnego przenikania życia i sztuki reżyser doświadczył kilkanaście lat później, gdy po *Sprawie Gorgonowej* (1977), rodzina jednego z uczestników tamtego procesu, oskarżyła filmowców o rzekome zniesławienie.

Swoją niszę – a jednocześnie dobrą szkołę zawodu – znalazł też w ciągle początkującej wówczas telewizji, współtworząc m.in. Teatr Sensacji „Kobra", także jako (ukrywający się pod pseudonimem Patrick G. Clarke) autor „Upiora w kuchni", sztuki dwukrotnie przez siebie inscenizowanej (świetne role Zofii Mrozowskiej i Ireny Kwiatkowskiej), dziś stanowiącej już klasykę tego cyklu. Twórczość telewizyjna Majewskiego zapowiadała kinową, utwierdzając status ekscentryka, który ucieka w gatunki, wyznaczając jednocześnie nowe trendy. Tak było m.in. z opartymi na oryginalnych (z antytotalitarnym podtekstem) scenariuszach: *Docent H.* (1964) i *Pierwszy pawilon* (1965), którymi zainicjował „serię fantastyczno-naukową". Bardziej owocna – i o wiele bardziej stylowa – okazała się jednak ucieczka reżysera w literaturę i to tę zapomnianą czy zgoła nieznaną, której efektem jego, oparte na XIX-wiecznej klasyce „filmy z dreszczykiem", jak choćby *Awatar, czyli zamiana dusz* (1964) czy *Błękitny pokój* (1965). A przede wszystkim *Ja gorę!* (1967), telewizyjny evergreen z pamiętnymi kreacjami aktorskimi (Jerzy Turek, Kazimierz Rudzki, Jerzy Wasowski i głos Władysława Hańczy) stanowiący część znakomitego cyklu *Opowieści niezwykłych* i kolejny sztandarowy przykład stylu Majewskiego i jego adaptatorskich umiejętności.

Sublokator był więc, jak widać, błyskotliwym debiutem kinowym reżysera już doświadczonego, który nie zamierzał iść wytyczoną ścieżką, robiąc kolejne, podobne filmy, tylko wytyczać nowe, próbując – posiłkując się przy tym literaturą – sił w innych gatunkach. Z powodzeniem, bo *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię* (1969), paradokumentalna, wyrafinowana formalnie i narracyjnie adaptacja apokryficznej (i najlepszej spośród ówczesnych milicyjnych) powieści Krzysztofa Kąkolewskiego, to dziś klasyka rodzimego kryminału, a *Lokis* (1970) wg opowieści Prospera Mériméego – horroru. Dokonując niekoniunkturalnych wyborów, sięgając po literaturę międzywojnia – powieści

Michała Choromańskiego, Henryka Worcella – wyprzedził modę retro w kinie, ale przede wszystkim odnalazł swój filmowy świat, swoją epokę, czyli pierwsze dekady XX wieku. Urodzony we Lwowie, wygnany z krainy dzieciństwa przez historię, czujący się spadkobiercą, z całą jej różnorodnością, kultury dawnej c.k. monarchii, reżyser wrócił do niej kolejnymi filmami: *Zazdrością i medycyną* (1973), *Zaklętym rewirami* (1975), *Lekcją martwego języka* (1979) wg świeżo wówczas wydanej powieści Andrzeja Kuśniewicza, czy – zrealizowaną już wg oryginalnego scenariusza – *Sprawą Gorgonowej* (1977). Każdy z nich to nie tylko respektująca konwencje gatunkowe ciekawa historia czy stylowy powrót do przeszłości, ale i uniwersalna refleksja o współczesności. *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię* ze swoją niebanalną intrygą i jednym z najciekawszych ekranowych milicjantów, kapitanem Siwym (Zygmunt Hübner dał mu naprawdę ludzką twarz) jest też – co rzadkie w ówczesnym kryminale – opowieścią o samotności i poczuciu odpowiedzialności człowieka, dla którego wierność zasadom staje się (dosłownie) sprawą życia i śmierci. To dążenie do prawdy – wbrew naciskom – stało się też lejtmotywem filmowej rekonstrukcji najgłośniejszego procesu II RP, której autorzy (współscenarzystą Bolesław Michałek) oparli się detektywistycznej pokusie, nie przesądzając o winie/niewinności Gorgonowej. Odtworzyli za to atmosferę towarzyszącą sprawie, podkreślając prawo każdego obywatela do uczciwego procesu. Scena, gdy sędzia śledczy (Andrzej Łapicki), słysząc prokuratora (Mariusz Dmochowski) chcącego urządzić pokazówkę („Sprawiedliwość powinna razić jak grom"), stawia opór, zapowiadając, że będzie pracował zgodnie z własnym sumieniem – mimo historycznego kostiumu, w latach 70., m.in. po protestach robotników, miała swój wydźwięk. W melodramatycznej (i najbardziej z nich pastiszowej) *Zazdrości i medycynie*, w gwałtownych okolicznościach przyrody rozgrywa się (głównie w wyobraźni bohatera) odwieczny dramat męża podejrzewającego atrakcyjną żonę o zdradę, w *Lokisie* zaś pojawia się dylemat racjonalisty stykającego się z czymś, co trudno wytłumaczyć metodą szkiełka i oka. *Zaklęte rewiry* to z kolei – co udowodniły m.in. pokazy w Nowym Jorku i identyfikowali tamtejszych widzów z prowincjuszem Romkiem (Marek Kondrat) przechodzącym przez kolejne etapy kelnerskiego wtajemniczenia –


Jan Machulski, Barbara Ludwiżanka i Magdalena Zawadzka w filmie *Sublokator*, reż. Janusz Majewski

Fot. Jerzy Białek/SF Zebra/Filmoteka Narodowa

uniwersalna opowieść inicjacyjna, historia dojrzewania i kształtowania tożsamości. To jeden z ulubionych filmów reżysera – drugi to *Lekcja martwego języka* (1979), której bohater, porucznik Kiekieritz (Olgierd Łukaszewicz), umierający na gruźlicę – równolegle z całą c.k. epoką – próbuje w chaosie pierwszej wojny światowej szukać sensu przez ratowanie dzieł sztuki. Taki typ bohatera – obywatela kultury – bliski był reżyserowi. Ale mniej widzom, bo ci identyfikowali się raczej z protagonistami kina moralnego niepokoju, a i sama *Lekcja...*, zbyt wyrafinowana, nie trafiła w swój czas. W przeciwieństwie do późniejszego filmu, pokazującego ten sam historyczny moment na wesoło, czyli *C.K. Dezerterów* (1985). Ta adaptacja szwejkowskiej powieści Kazimierza Sejdy, trochę ku zaskoczeniu reżysera, który gustując w innym humorze wybrał ją z przekory, w zetknięciu z rzeczywistością Polski tuż po stanie wojennym, ujawniła swój anarchistyczny potencjał i zadziałała terapeutycznie. Poprawiła nie tylko humory widzom (śmiech z von Nogaya był wyśmiewaniem wszystkich tępogłowych zamordystów w mundurach), ale i – jako jeden z największych sukcesów frekwencyjnych dekady – bilans polskich kin.

Janusz Majewski umie wykorzystać konwencje gatunkowe, potrafi dobrze wytypować materiał literacki i aktorów, dokonując przy tym – znowu – niekoniunkturalnych wyborów, choć ma swoich ulubionych, tworzących przez lata swoistą „rodzinę Majewskiego", by wymienić Annę Dymną, Ewę Dałkowską, Andrzeja Łapickiego, Mariusza Dmochowskiego, Edmunda Fettinga, Aleksandra Bardiniego, Michała Pawlickiego, Józefa Duriasza, Olgierda Łukaszewicza, Wiktora Zborowskiego, Marka Kondrata czy Wojciecha Pszoniaka. Jest otwarty na ich pomysły: zaproponowana przez Romana Wilhelmiego kwestia („Który sukinsyn rżnie mnie na kasie?") Fornalskiego w *Zaklętych rewirach* nie tylko wzbogaciła postać, ale też stała się jedną z tych kultowych. Majewski pozwala mistrzom drugiego


Natalia Rybicka, Maciej Stuhr i Sonia Bohosiewicz w filmie *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy*, reż. Janusz Majewski

Fot. Marcin Makowski/WFDiF/NEXT FILM

planu przebić się na pierwszy: jako ekscentryczna gospodyni *Sublokatora* Barbara Ludwiżanka zdobyła swoje jedyne festiwalowe nagrody, a Włodzimierz Boruński – także z „rodziny Majewskiego" – zagrał wymarzoną główną rolę w *Mrzonce* (1985), telewizyjnej adaptacji groteski Antoniego Słonimskiego. To w jego serialu (zrealizowanym skądinąd dla sceny śmierci bohaterki), nierozpieszczana przez kino Aleksandra Śląska jako tytułowa *Królowa Bona* (1980) stworzyła swą największą ekranową rolę, a wcześniej, w telewizyjnej *Czarnej sukni* (1967), partnerowała (czy raczej: stoczyła aktorski pojedynek) Idzie Kamińskiej, dla której był to jedyny występ w powojennym polskim filmie.

Sama *Czarna suknia* niedługo po premierze cichcem zyskała status „półkownika", podobnie jak wcześniej impresyjna *Róża* (1962), filmowa podróż via kirkuty do nieistniającego już żydowskiego świata. I późniejszy *System* (1971), uwspółcześniona adaptacja opowiadania E.A. Poego, w której cenzura (słusznie) dopatrzyła się antysystemowych aluzji, uwalniając dzieło dopiero dziesięć lat później. Bo choć sam reżyser konsekwentnie uciekał od doraźnej polityki, to ona czasami go doganiała, np. partyjni oficjele, oceniając *Lekcję...*, historyczny obraz gasnącej c.k. epoki, uznali za niezgodny z ówczesną polityką historyczną PRL-u, i wymusili zmiany (przy okazji nakładając zakaz nagradzania filmu na ówczesnym gdańskim festiwalu, z czego jury zdołało się wyłamać). Parę lat później apolityczność Janusza Majewskiego okazała się atutem w konfrontacji z władzą: reżyser, na prośbę środowiska, w trudnych latach 1983-1990 stanął na czele Stowarzyszenia Filmowców Polskich (od 2006 jest jego prezesem honorowym).


Janusz Majewski i Tadeusz Drozda na planie filmu *Zaklęte rewiry*

Fot. Roman Sumik/Filmoteka Narodowa

Dekada lat 90. okazała się dla reżysera – i innych twórców nie tylko z jego generacji – niełatwa w znalezieniu własnej niszy. Jedną z nich okazał się dla Majewskiego serial *Siedlisko* (1998), kręcony – znowu w „rodzinnym" gronie – na Mazurach, gdzie reżyser, z żoną, wybitną fotografką (i współscenarzystką serialu) Zofią Nasierowską, znalazł swój życiowy azyl. Natomiast ten artystyczny odnalazł przede wszystkim w Teatrze Telewizji, realizując tu szereg udanych spektakli, m.in. (oczywiście stylowe) kryminały: *Pusta kołyska* (1994), *Pułapka na szczury* (1995) czy „komedię melancholijną" *Podróż do Wenecji* z Danutą Szaflarską i Igorem Przegrodzkim. Odnalazł się też jako pisarz, autor m.in. wspomnień „Retrospektywka" i „Ostatni klaps. Pamiętnik moich filmów", będącymi kolejnymi powrotami do przeszłości, barwnymi opowieściami o mentorach – Antonim Bohdziewiczu czy Jerzym Bossaku – i o współpracownikach (w tym tak istotnych w kontekście historycznego kina Majewskiego scenografach jak Tadeusz Wybult), anegdotami z planów, które pokazują nie tylko, że Polak potrafi (vide scena początkowa *Zaklętych rewirów* realizowana w kilku różnych lokalizacjach), ale też, że film to praca zespołowa. To również kolejny rozdział historii niebyłej polskiego kina, bo filmografia Janusza Majewskiego wyglądałaby inaczej, gdyby mógł zrealizować wszystkie pomysły, np. adaptację „Przygód Sindbada Żeglarza" z Włodzimierzem Boruńskim i Krzysztofem Materną w rolach głównych czy – jako kolejny powrót do II RP – „Kochanka Wielkiej Niedźwiedzicy" Sergiusza Piaseckiego albo, niejako w spadku po Andrzeju Munku, Tyrmandowego „Filipa", gdzie na pewno też był(by) jazz.

Jazz jest za to w *Excentrykach...* (zapowiedzianych w jakimś stopniu przez wcześniejszą *Małą maturę 1947* [2010]), pierwszym tak otwarcie autobiograficznym filmie reżysera, stanowiącym summę jego twórczości. Adaptacja powieści Włodzimierza Kowalewskiego to bowiem kolejny stylowy powrót do przeszłości za pomocą mniej znanej literatury, w dobrze skrojonym (i rzadko noszonym przez innych twórców) kostiumie gatunkowym, i w znakomitym towarzystwie aktorskim. Nostalgiczna podróż mistrza X muzy do czasów, gdy nie tylko był jazz, ale i zaczynała się na dobre jego przygoda z kinem. Popaździernikowa Polska jest kolorowa, bo widziana z perspektywy niemal 85-letniego twórcy, który z doświadczenia wie, że sztuka bywa barwnym azylem nawet w najbardziej ponurej epoce, a bycie obywatelem kultury pozwala czuć się wolnym człowiekiem. Byliby zatem *Excentrycy...* piękną puentą, godnym pożegnaniem z kinem ekscentrycznego stylisty, niegdysiejszego sublokatora, który nie tylko umeblował według swojego gustu własny pokój, ale i – bo filmografia długa – wybudował cały dom. Pożegnaniem jeszcze przed premierą filmu zapowiedzianym, ale czy ostatecznym? W ostatniej scenie *Mrzonki* pan B. pyta retorycznie: „Czy człowiek może żyć bez mrzonki?" – a czy Janusz Majewski może żyć bez kina? Niemal równolegle z filmem ukazał się napisany przez niego „Czarny mercedes", retro kryminał z lat 40. – autor wyznał, że już myśli o scenariuszu... ●

audio-wizualna historia kina część 35

Józef Gębski

Film jest innym medium, jednak trudniejszym niż słowo pisane. Trzeba znaleźć dobre miejsce dla kamery, aby przydało ujęciu „wartości dodatkowej", aby stało się emocją, niekoniecznie wspieraną informacją słowną. W warsztacie filmowca, tak nauczał nas Jerzy Bossak, trzeba wokół takiego ujęcia-wydarzenia obudować tkankę kadrów, tych przed i po węzłowym ujęciu – tak, aby powstał cały sugestywny obraz.

Nie ma drzew na Workucie. To teren podbiegunowy, toteż rośnie tu tylko niska kosodrzewina. Dlatego krzyże nie są z drzewa, ale z metalowych odpadów kopalnianych.

Jak geograf z kamerą, poruszaliśmy się po tym upiornym cmentarzysku, nad którym górowały kopalniane szyby. Ciągła mżawka, przenikające zimno, stanowiły plastyczny znak żałoby. Takie kadry domagały się fotografii. Miałem w ręce aparat fotograficzny i zawzięcie pstrykałem fotki, z których potem wydałem album.

W miejscowym Memoriale obejrzałem tony dokumentów więziennych. Każdy „zakluczony" miał swoją teczkę osobową, szukałem – rzecz jasna – szczególnie nazwisk polskich. Było ich dostatecznie wiele, licznik taśmy w kamerze nawoływał do opamiętania w tej śledczej działalności filmowca. Scenariusz filmu dojrzewał już w wyobraźni. Dwa kadry łączyły się w ciąg, te spajały się w kolejne. Plener, dokument, fotografia, wreszcie żywi, jeszcze żyjący świadkowie, ludzie idący ulicami najprawdopodobniej kryli nowe, nieutrwalone narracje. Rozmawiałem z pracownikami archiwum, ci odsyłali mnie do żyjących, osiadłych byłych więźniów, którzy rozklejali się podczas opowieści, ale po rosyjsku zachowywali niezrozumiały dla ludzi Zachodu wysoki stopień przetrzymania trudów życia codziennego. To są prawdziwi ludzie z marmuru, którzy pamiętają i... zapominają jednocześnie, wszak przed nimi jest jeszcze bieżące życie.

Nie należy popadać w nastrój przygnębienia, ci ludzie opowiadając, chętnie sięgają po czarny humor rosyjskiej nacji i... bagatelizują strach, skoro jednak mimo wszystko dało im się to przetrzymać. To wszystko jawi mi się jako lekcja nowej dramaturgii, którą przeszła cała ludzkość po Holocauście, po bombardowaniu miast, bombie atomowej i płomieniu napalmu.

Okazało się, że wśród tych, co zostali, zamieszkując nadal połagierne baraki zamieniane teraz na domy niby-mieszkalne, i w nich już płodząc dzieci, idą w nieznaną przyszłość.

Wiedziałem, że na kasetach z taśmą mam skarby, a być może jest to materiał na MÓJ film, który został mi dany. Pisałem wtedy abstrakcyjne scenariusze, w nadziei, że każda chwila w tej dżungli da mi pomysł na jeszcze inne ujęcie, albo też polegnę w tej „mogile nieznanego filmowca", pod siłą zdjęciowego magazynu wizualnej prawdy.

Kilka dni pracy z kamerą potwierdziło moje przypuszczenia, że oto filmowe życie jest silniejsze niż formaty zadane w trakcie edukacji. Tamte scenariusze nie przewidywały tego, co zobaczyłem. Nie mówił o tym żaden znany mi podręcznik pisania, że właściwie warto po prostu pokazać ten materiał widzom, bez zbędnej reżyserii.

I wtedy podjęliśmy decyzję o dalszym filmowaniu piekła. W samolocie do Magadanu, na sam koniec kuli ziemskiej, oczekiwaliśmy jeszcze bardziej nieznanego. Sprzyjający to był czas, kiedy ekipa z polskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych mogła polecieć, zakwaterować się... No, nie tak łatwo. Magadan był strefą dosyć zamkniętą, przeto w dokumentach podróży zaznaczaliśmy, że lecimy do Japonii, ale w Magadanie zatrzymamy się na przesiadkę. Udało się, i po zakwaterowaniu się w hotelu, zadzwoniliśmy do miejscowego Memoriału, który się nami zajął. W chwilę potem rozmawialiśmy z wiceszefem Memoriału, prywatnie dyrektorem artystycznym miejscowego teatru, który właśnie planował wystawienie sztuki Sławomira Mrożka. Razem z nim przybył dr Etlis, psychiatra, leczący syndrom połagierny wśród ocalonych kobiet. Zresztą sam był długoletnim więźniem Magadańskiego okręgu Dalstroju... krainy wydobywającej złoto, płynące tutaj w każdym strumieniu albo ukryte w ziemi na głębokość łopaty.

W latach 30. odkryto pokłady złota i metali towarzyszących, a wkrótce znaleziono pokłady pierwiastka najbardziej pożądanego – uranu. Wtedy otwarto, 250 kilometrów za Magadanem, obóz koncentracyjny (większy terytorialnie niż Warszawa), gdzie wydobywano również boksyt, rudę cynku i... mierzono ludzką niespożytą energię i wytrzymałość na krańcowe zimno. Właśnie tam, po dobrowolnym zaciągu komsomolców, dopływały statki pełne niepokornych buntowników, którzy mieli pracować na chwałę komunizmu. Było ogromnie dużo Polaków, ale i wielu przedstawicieli rożnych egzotycznych nacji. Byli tam również Niemcy, którzy zaszli za daleko, aż pod Stalingrad, toteż tutaj musieli odpokutować za winy swoich mocodawców.

Butugyczag – jeszcze teraz go widzę – jest niezmierzony, ale jest to jeden z najbardziej egotycznych i „pięknych" krajobrazów, jakie w życiu widziałem. To góry oraz malownicze skały na szczytach, a u podnóża – jak w tureckiej Kapadocji – jamy, niezliczone tunele, rowy i... całe podziemne miasto. To sztolnie skalne, poprzez które dobierano się do skarbów ziemi. Te sztolnie wyglądają jak szczeliny na obrazach Bruegla, zatem kiedy widzę inscenizowane kadry z Radzieckiej Kroniki Filmowej, doceniam realizm wizji piekielnych Bruegla.

Do Butugyczagu przewieziono nas transportem łączonym. Najlepszą drogą komunikacyjną jest rzeka – płytka, wyłożona otoczakami, po których auto „łazik" porusza się z wprawą żaby. Butugyczag objawił nam się doliną komunikacyjną, a na jej zboczach rozsiane były zabudowania obozowe z baraków kamiennych. W niektórych zobaczyłem kadry żywcem wyniesione z filmu Andrzeja Tarkowskiego *Stalker*. Oglądając to mroczne dzieło, sądziłem zawsze, że to jest tylko filmowa aranżacja. Tutaj zaś nabrałem przekonania, że młody asystent geologa, Andriej Tarkowski, kiedyś tutaj był i wszystko zapamiętał. Ale tego, co zobaczył nie publikował, czas był bowiem nadto skryty. Toteż kiedyś, już jako dojrzały artysta, robiąc film science fiction o meteorycie, który zniszczył centrum cywilizacyjne, uruchomił... zapamiętane wizje łagrów – te, które nawiedzał w czasie naukowych wędrówek po Sybirze. Pokazał je w filmie *Stalker* jako „donos do cywilizowanego świata" na wypadek, gdyby ktoś jeszcze niedowierzał, jaką to zbrodnią były gułagi. Nic się tam od czasu niewolnictwa nie zmieniło. Baraki z narami takie, jakie widziałem w filmie Tarkowskiego, stały tutaj jako codzienna rzeczywistość. Sterty obuwia i kurtek po więźniach leżały jak w oświęcimskim pobojowisku. W dołach, gdzie dawniej przechowywano kiedyś materiały eksplozyjne, leżały teraz sterty ludzkich szkieletów. Czaszki – horribile dictu – były anatomicznie otwierane dla badania wytrzymałości człowieka na... promieniowanie. Wielka fabryka uranu, dziś zarośnięta jak Borobudur w wietnamskiej dżungli, ziała teraz wiecznym strachem. A sterta półproduktu uranowego, w postaci hałdy żółtego piasku, przy którym licznik Geigera szalał, nadal groziła śmiercią. Obok leżały puszki z półproduktem zdolnym zabić tysiące ludzi (jak na polach Iraku). Tak, to była wizja piekła. Tu i ówdzie stał – jak u Tarkowskiego – nieczynny telefon, była waga do ważenia pajek chleba (coś więcej niż kromka), były jakieś zetlałe sterty papierzysk, które każdy wnikliwy archiwista zachowałby dla kwerendy śledczej i naukowej. Na ścianach były liczne napisy i szpetne rysunki. Ocalały hasła patriotyczne dekorujące pomieszczenia pracy i setki metrów drutów kolczastych rozpiętych jak do... filmu.

Nasza kamera chłonęła te kadry żarłocznie, a operator Waldek Grodzki meldował, że lada moment nie będzie ani metra taśmy. A tu jeszcze tyle nowych kadrów, jak chociażby ten z obozem żeńskim „Bachantka" (co za poetycka i cyniczna nazwa), który właśnie wyjrzał zza szczytu góry, tej na której filmowaliśmy barak administracyjnego nadzoru.


Fot. flickr.com

Okazuje się, że tak nieludzka kraina przejęła kobiety, pracujące w fabryce cynku, tuż obok obozu uranowego i przyległego cmentarzyska.

Nagle połapaliśmy się, że skończyły się zapasy taśmy. Trudno. Film jest materią trudną, humanistyczną, kreującą, medytacyjną. Dzieło filmowe to nie zaprojektowana technologia określona scenariuszem czy scenopisem, ani też nie jest to pszczeli plaster miodu. Miałem świadomość, że takiej ilości materiału muszę teraz podołać intelektualnie. Nie o uporządkowanie ujęć szło (wszak to nie jest fabuła z numerkami na klapsach), tutaj szło o konstrukcję bynajmniej nie śledczą – kto winien? W filmie o Hiroszimie można oskarżać imperializm japoński, ale również nie można pobłażać i cenić ludobójczego eksperymentu militarnego. „Nie zabijaj nigdy nikogo" – to jest motywem nas humanistów z kamerą. Ten napis widziałem na tablicy ku czci księdza Jana Ziei w warszawskim kościele ss. Wizytek. ●

O Janie Szymańskim – zasłyszane i przeżyte

Andrzej Haliński

Wspominając kolejne plany filmowe, nie mogę pominąć osoby Jana Szymańskiego – kierownika produkcji – którego przyjaźni i pokładanemu we mnie zaufaniu, zawdzięczam szybki debiut, a także wspaniałe seriale. Naszą pierwszą wspólną pracą była dwunastoodcinkowa *Lalka* w reżyserii Ryszarda Bera. Ale zanim doszło do naszego pierwszego spotkania, zdążyłem już usłyszeć o cenionym kierowniku wiele ciekawych historyjek...

Podczas kręcenia filmu *Człowiek z M-3* Leona Jeannota, z Bogumiłem Kobielą w roli głównej, Szymański, przystojny elegancki mężczyzna, chciał, jak to bywa, kiedy człowiek jest młody i lekkomyślny, w jakiś sposób zwrócić na siebie uwagę Ewy Szykulskiej. Zbliżały się zdjęcia na kortach tenisowych Legii, więc namówił swojego kolegę z produkcji, Rysia Barskiego, żeby wypożyczyli sobie markowe stroje tenisowe i profesjonalne rakiety. Barsiu, bo taką miał ksywę, bronił się ostro – odznaczał się poważną tuszą i tak naprawdę ożywiał się tylko wtedy, kiedy rozmowa schodziła na temat jedzenia. Czego jednak nie robi się dla przyjaciela. W białych strojach tkwili w szatni dopóty, dopóki na trybunach nie zasiadła Ewa Szykulska, przebrana już w tenisową krótką spódniczkę. Janek z radością dostrzegł, że w dodatku nie jest sama, ale w towarzystwie bardzo ładnej aktorki, grającej w tym filmie farmaceutkę. Wybiegli lekkim truchtem.

– Rysiu! Nie ma sensu losować kortów. Ty wybierasz!

Jan rzucił szybkie spojrzenie, czy ich obecność została dostrzeżona, a prezencja właściwie doceniona. W międzyczasie pojawił się Kobiela i przysiadł do pań. Barsiu zrezygnowany poczłapał na bliższe pole.

– Rysiu! Daję ci fory. Ty serwujesz.

Oczywiście obydwaj dżentelmeni stanęli na korcie pierwszy raz w życiu, ale Janek uważał, że dla dobrego kierownika produkcji nie ma rzeczy niemożliwych. Barsiu nie trafił rakietą w pierwszą piłkę, drugą jakimś cudem umieścił w siatce.

– Nie fatyguj się, Rysiu. Zaraz ci podam.

Jan nabrał rozpędu i chciał przeskoczyć nad siatką stylem nożycowym. Niestety, prawą tenisówką zaczepił o taśmę i rąbnął jak długi w czerwoną mączkę ceglaną po stronie Rysia, który z uwagą śledził jego zgrabne ruchy. Kortowy długo wyrównywał sporą dziurę, która pozostała po Janku, a on sam musiał wybulić niezłą sumę za podarte spodenki wyprodukowane przez znaną światową firmę.


Barbara Modelska i Jan Szymański na planie filmu *Człowiek z M-3*, reż. Leon Jeannot

Fot. Wojciech Urbanowicz/SF Kadr/Filmoteka Narodowa

Dzień zdjęciowy był na dobrą sprawę zmarnowany, bo Ewa Szykulska i Bogumił Kobiela, co tylko stanęli na korcie do ujęcia, zamiast grać, zataczali się ze śmiechu.

Ten film jak się zaczął, tak i zakończył – mocnym akordem. Wydano bankiet na tarasie Pałacu Ostrogskich, czyli dzisiejszego Muzeum Fryderyka Chopina. Kto widział ten obiekt, z łatwością przypomni sobie bardzo wysoką kamienną ścianę od strony ulicy Tamka. W owym czasie taras był podzielony na dwie części, przedzielone kamienną barierką. Rozstawione stoły, przepiękny letni wieczór, Jan Szymański w wieczorowej „klubowej" marynarce z ulubionym fularem pod szyją. Konwersował sobie swobodnie z aktorką Barbarą Modelską, grającą w filmie rolę pomniejszą, ale tego wieczoru wyglądającą wyjątkowo uroczo. Stali oparci o barierkę, i wszystko aż się prosiło, aby młodej panience opowiedzieć jakąś mrożącą krew w żyłach historię.

– No wiec słuchaj, dziecko. Ten kaskader, fajtłapa, przychodzi do mnie i mówi: „Panie kierowniku, te schody są za wysokie, potrzebne będą materace". Nie dałem mu skończyć: „To ja ci pokażę, fujaro, jak się to robi".

Tu Jan zademonstrował wpatrzonej w niego dziewczynie, co wówczas uczynił. Gracko chwycił jedną ręką za barierę i przeskoczył, a właściwie wyskoczył. W ferworze zapomniał po prostu, że nie stoją przy wewnętrznej barierze, ale dawno przenieśli się w miejsce bardziej odosobnione, czyli na sam skraj tarasu. Kiedy zniknął, uśmiechnięty uwodzicielsko, w kilkunastometrowej ciemnej przepaści, dziewczyna narobiła wrzasku i całe towarzystwo pobiegło ratować niefortunnego kaskadera. Nikt, łącznie z lekarzami, nie rozumiał, jak to się stało, że wyszedł z tego tylko nieźle połamany. Zagipsowano go do połowy, zostawiając jedynie odsłoniętą twarz. Wyglądał w tym pancerzu jak radziecki kosmonauta i paru dowcipnisiów próbowało czerwonym ołówkiem wypisać mu nad czołem: CCCP.

Kilka dni później już wyrywał się do Łodzi, a ponieważ nie mógł prowadzić swojego ukochanego forda taunusa o prawie milionowym przebiegu, skorzystał z okazji i zabrał się z kolegą operatorem. Nowiutka, świeżo odebrana ze sklepu skoda żwawo pomykała w stronę Łowicza, a Jan, wyprostowany w swoim pancerzu na przednim siedzeniu, opowiadał o tym, co mu się przydarzyło. To był poważny błąd, albowiem kiedy doszedł do momentu skoku przez kamienną barierę, kolega operator zakrztusił się ze śmiechu, stracił panowanie nad kierownicą i wpadł w poślizg. Skończyli podróż na przydrożnym drzewie, a Janek, który całe życie uważał pasy za rzecz niegodną mężczyzny, wykonał lot przez przednią szybę i wyrżnął zagipsowaną głową w przeszkodę. Tylko jemu mogło się to przytrafić, ale też los wiedział, kogo wybrać, bo tylko on mógł to przeżyć i po dość krótkiej rehabilitacji powrócić do naszego grona.

Kiedy po spotkaniu z Ryszardem Berem w sprawie serialowej *Lalki*, na którym poznałem Jana Szymańskiego, tenże zapytał, czy nie chciałbym zabrać się z nim do Łodzi jego samochodem, z chęcią przyjąłem propozycję. Nie miałem jeszcze trzydziestki i nie tak łatwo było mnie przestraszyć. Muszę przyznać, że przez następne lata wiele razy jeździliśmy razem i nigdy nie mieliśmy wypadku, mimo tego, że mój kompan, przejeżdżając przez skrzyżowanie, potrafił nagle zniknąć pod kierownicą w poszukiwaniu zgubionego papierosa.

Wyruszyliśmy dość wcześnie rano. Do Łodzi jeździło się wtedy jeszcze z przyzwyczajenia przez Łowicz, chociaż „gierkówka" była już w dużej części oddana do użytku. Po drodze zboczyliśmy jeszcze tylko do pałacyku w Zaborowie, który zaproponowałem na siedzibę rodu Zasławskich, czyli ciotki Izabeli Łęckiej. Wracając na główną drogę do Łodzi, tak byliśmy zajęci rozmową, że Janek nie zauważył potężnej skanii i wyjechał z drogi podporządkowanej tuż przed jej maską.

– Uważaj!

– Spokojnie, Jędrek. Nie znasz możliwości mojego taunusa.

Nacisnął na pedał gazu, ile sił. Silnik forda ryczał niemiłosiernie, a za nami kierowca skanii trąbił pod niebiosa. Mimo wysiłków mojego kierownika nasza szybkość nie zmieniała się właściwie wcale. W końcu ciężarówka wyhamowała i nie groziło nam zgniecenie. Na szybkościomierzu mieliśmy zaledwie 100 km na godzinę, choć Janek aż poczerwieniał na twarzy od naciskania pedału gazu. Kiedy już byliśmy w miarę bezpieczni, wyszeptał:

– O kurwa! Jedziemy cały czas jedynką. Zapomniałem zmienić bieg.

Zamieszkaliśmy w hotelu Mazowieckim, który z powodzeniem można by nazwać akademikiem filmowym. Położony z dala od centrum miasta, ale za to tak blisko wytwórni, że w 10 minut dało się dotrzeć pieszo do pracy. W holu głównym mieścił się mały barek o wystroju baru mlecznego, który był jedynym miejscem, dającym szansę, by coś zjeść, a i to określenie jest mocną przesadą. Głównym daniem była kiełbasa podwawelska na gorąco. Cieszyła się zresztą sporym wzięciem, ponieważ wszelkie napoje wyskokowe na podstawie rygorystycznego rozporządzenia obowiązującego gastronomię w całym kraju, były serwowane wyłącznie „do konsumpcji". W przeszklonej gablocie marki Mińsk trzęsły się więc w takt pracującego z wysiłkiem kompresora dwa „przechodnie" plasterki wyschniętego sera i batoniki z polewą czekoladową. Metoda była genialnie prosta. Zamawiało się na przykład cztery sety, a serek albo batonik były automatycznie dopisywane do rachunku. Zaoszczędzało to wysiłku otwierania gabloty, bo przecież „to coś" i tak było od dawna niejadalne. Miałem wrażenie, że nikt z personelu nie pamięta, gdzie podział się kluczyk od tej chłodziarki. Moje podejrzenia zresztą szybko się sprawdziły.

Po owocnym dniu zasiedliśmy z Jankiem w tym przytulnym lokalu. Zapaliliśmy po ekstra mocnym bez filtra i zaordynowali dwie podwawelskie, herbaty z cytryną i pół litra „uśmiechu sołtysa", czyli wódki Żytniej z kłosem na etykietce.

Po pierwszym kieliszku, zobaczyłem schodzącego z góry Józefa Duriasza. Nie znałem go osobiście, ale z Janem wymienił serdeczne ukłony. Podszedł do lady i zaczął w skupieniu wpatrywać się w pustawe półki wibrującej gabloty:

– Szanowna pani, czy zechciałaby pani mnie poinformować, z jakim nadzieniem są te batoniki?

– Proszę...?

Nieznana nam kelnerka, zastępująca pana Bogusia, stałego kelnera, nie wierzyła własnym uszom.

– O te! Te dwa z lewej strony na dolnej półce.

Kobieta w panice zaczęła szukać klucza do gabloty, a Duriasz czekał spokojnie, niewinnie uśmiechnięty. Klucz znalazł się w końcu na dnie szuflady. Krótka walka z dawno nie używanym zamkiem i już miała te batoniki.

– Tu pisze, proszę pana, że z truskawkowym.

– Wspaniale! A te dwa w czerwonawym opakowaniu?

– A te to, proszę pana, z wiśniowym.

– A czy one wszystkie są oblane czekoladą?

– Tak, ale zaraz jeszcze przeczytam... czy aby na pewno.

Zaczęła mozolnie odszyfrowywać malutkie literki. Patrzyliśmy z Janem jak zaczarowani na to widowisko.

– Tak, tak! Z czekoladą.

– A to doskonale! Poproszę panią łaskawie te dwa z truskawkowym, a i owe dwa z wiśniowym.

– I to wszystko???

– No... skoro pani nalega, to proszę jeszcze dorzucić do tego dwie półlitrówki Żytniej. Ile płacę? Proszę bardzo. Aha, a te batoniki to dla pani w prezencie. Niech pójdą na zdrowie. Dobranoc.

Cała salka ryknęła śmiechem, a Józef Duriasz, skłoniwszy się nam lekko na pożegnanie, z kamienną twarzą oddalił się ze swoim łupem, pozostawiając babinę z rozdziawioną gębą i batonikami na ladzie. Najwyraźniej instynktownie czuła podstęp, ale wszystko odbyło się przecież zgodnie z przepisami gastronomicznymi. ●

Fragmenty książki „10 000 dni filmowej podróży" Andrzeja Halińskiego; Prószyński i S-ka, 2002.

Jerzy Gruza

część 26

nie ma stolika

Dzisiaj wraca do domu zegar.
Od pani zegarmistrz. Zawsze myślałem, że zegarami zajmują się mężczyźni. Tym razem jest to energiczna, młoda kobieta z plecakiem, w który pakuje mechanizm starego zegara, a teraz mi go zwraca po reparacji. Podobno dorobiła dwa zęby. Podnosi cenę o dwieście złotych. Sto za jeden, tak jak u dentysty, zobaczymy. Czekam.

Dzwoni, że zaraz będzie z zegarem z nowymi zębami.

Przypomina mi się, że sam muszę pójść z własnymi do reperacji.

Jeść słoninę,
ale nie łączyć z węglowodanami. Popijać umiarkowanie „czystą”. Nowe zalecenia. Nie jem słoniny, ale popijam „czystą”. Jako dziecko karmiono mnie szpinakiem, który po latach okazał się wściekle niebezpieczny dla skazy moczanowej. Podagra!

„Jeżeli widzisz światełko w tunelu, pomyliłeś drogę”.

Bob Hope.

Dietetyk, coach, trener
Nowa koncepcja życia. Masywna blondynka bez pracy. Chce przejąć te wszystkie funkcje przy mnie. Dieta wega... nie jem nic, co ma oczy. Soki, makarony sojowe, sznycel z tofu. Ma przychodzić rano, wychodzić po objedzie.

Ile może chcieć miesięcznie? I czy pójdzie na „śmieciówkę”?

Ks. Andrzej Luter
ma w „GW” pisaną przez dziennikarza pochodzenia... węgierskiego wspaniałą recenzję książki, którą Andrzej napisał o filmie. Recenzent takich księży chciałby mieć w Polsce więcej. Niestety, filmoznawstwo nie wyczerpuje nawet drobnej części tego, czym Polacy żyją w tym sezonie.

Dobre uczynki
nigdy ci nie ujdą bezkarnie.

Gore Vidal

Od kilku dni
oglądam ciągle ten sam kawałek filmu *Dziecko Rosemary* Polańskiego. Potem wchodzi reklama, ja wyłączam telewizor i idę spać. Po kilku dniach to samo... Wytrzymuję do reklamy i idę spać. Ile razy można? Na szczęście widziałem ten film już kilka razy, ale dobrego nigdy za dużo, specjalnie na ekranie dzisiejszej telewizji. Wstaję od komputera, włączam telewizor. Może zobaczę końcówkę, kiedy rodzi się diabeł i usnę spokojnie.

Reklamówka
Co robić, jak się pojawi terrorysta i zacznie do nas strzelać. Nie obejrzałem do końca. Może będę żałował, jak będzie za późno.

Upał
Popołudnie. Piękny nowo odświeżony stadion Agrykola. Dawniej przed wojną była tu chyba siedziba Lawn Tennis Club. Tomaszewski Bohdan zdobył tam mistrzostwo juniorów w singlu. Od tej pory tylko wspominał romans z Jadzią Jędrzejowską, nawet jak komentował Wimbledon. Pełno zieleni, ukryte w cieniu korty, gdzieś tam u góry skocznia narciarska, po prawej tor saneczkowy. A po wojnie grało się tez tam na zakłady, niestety w tenisa – sport gentelmanów. Potem wszystko zaniedbano, u góry przecięła Agrykolę Trasa Łazienkowska, budy, deski, baraki, a teraz odnowiona lśni zielonym boiskiem, tartanowymi bieżniami, setka młodzieży gra w piłkę pod okiem trenerów, biega wokół, pcha kulą, ćwiczy gimnastykę. Polska dzisiaj.

Też grupa około stu osób rozgrzewa się, skacze, biega, robiąc przysiady, ćwiczy. Wśród nich dziewczynki o aniołkowatych twarzach, ale silnych udach, łydkach i... muskularnych ramionach. Okazuje się, że ćwiczą do... kick-boxingu (!)

Przechodzi obok kobieta z dzieckiem.

– To co mamusiu, dziewczynki z chłopcami będą się kopać w głowę?

– Nie synku – odpowiada pocieszająco malcowi młoda matka. – Chłopcy będą kopać chłopców, a dziewczynki swoje koleżanki.

Pokazują w TV
Nocnego kowboja. Świetny film z Jonem Voightem i Dustinem Hoffmanem. Kowboj wysoki przystojny, jego przyjaciel mały czarniawy, kulejący na nogę. Kiedy oglądaliśmy ten film lata temu, nie rozumiałem, co ten młody człowiek robi przy automatach telefonicznych. Potem zrozumiałem, że sięgał tam, gdzie spadają nieodebrane monety z opłaty za rozmowę. Dustin, kuśtykając ulicami Nowego Jorku, stale szukał drobniaków. Było to dla mnie niezrozumiałe i zaskakujące.

Wczoraj idąc ulicą Lwowską w stolicy, zauważyłem skromnie ubranego starszego pana, który wędrował od automatu do automatu parkingowego, sięgając po drobne pozostawione przez „parkowiczów”. Po twarzy i oczach poznałem, że był w biedzie.

Nie kulał. Tym się różnił od tamtego z Nowego Jorku.

„I z kamienia czasami wytryska strumyk...”.

Koran

Odwiedziny
Zajrzałem po kilku tygodniach do Czytelnika. Ani jednego pisarza. Podejrzewam, że ani jednego czytelnika. Bardzo dużo urzędniczek – jak mówił Edward Dziewoński – „w przestrzeni dupnej lecących w panoramę”.

Guru
Pochodzenie tego słowa i jego znaczenie. *Gu* – ciemność, *ru* – jasność. Czyli od ciemności do jasności przy pomocy guru.

Dron aborcyjny
z pigułkami dla kobiet przyleciał do Polski z Niemiec. Red. Terlikowski przypomina, że kiedyś przywieźli nam gaz cyklon. Niby ma być to samo. Zabija.

Te wszystkie kłamstwa,
co mówią o mnie, są prawdziwe.

Samuel Goldwyn, producent

„Już kąpiesz się nie dla mnie...”
Dosyć już tego jeżdżenia na klasykach! Ile razy będziemy to przerabiać na estradzie? Miał rację Kabaret Ani Mru-Mru, kiedy kpił z tego ciągłego porównywania wszystkiego do Kabaretu Starszych Panów. Było minęło, a jak nie minęło, to zostawmy to w klasycznym wykonaniu.

Nie tańczmy na plecach twórców, co już ich nie ma.

Do literatów!
„Niechaj nikt nie napisze jednej linijki, której nie mogłaby przeczytać jego córka...”.
Dzisiaj córki piszą „linijki”, których ojcowie boją się nie tylko czytać, rozumieć, ale oceniać i wyobrażać, przy tym udają, że to nie ich dziecko.

Antysystem
„Z całego serca aprobuję zasadę, że »najlepszy jest rząd, który najmniej rządzi«, i chciałbym się doczekać szybszego wprowadzenia tej zasady w życie. Zasada ta, urzeczywistniona, sprowadza się w końcu do twierdzenia, które również uważam za prawdziwe: »najlepszy jest rząd, który w ogóle nie rządzi«. I taki właśnie rząd będzie ludzkość miała, gdy do tego dojrzeje”.

Henry David Thoreau, „Obywatelskie nieposłuszeństwo”

Józef Skrzek i jego artystyczne „braty”

Jerzy Armata

Grywał w zespołach gwiazd polskiego rocka – Tadeusza Nalepy i Czesława Niemena – ale mimo młodego wieku był już zbyt dużą indywidualnością twórczą, by na dłużej w nich pozostać. Choć jego SBB było supergrupą skupiającą fantastycznych muzyków – Apostolisa Anthimosa, Jerzego Piotrowskiego – ostateczne artystyczne piętno nadawał jej Skrzek zarówno jako kompozytor, jak i instrumentalista oraz wokalista.

Jest Ślązakiem, urodził się w 1948 roku w Siemianowicach i całe swe życie związał z tą częścią naszego kraju. „Na pewno jestem Polakiem. W spisie wskażę narodowość polską i śląską przynależność etniczną. Czuję się Ślązakiem, ale łączę to z przynależnością do Polski i z polskością. To dla mnie jasna sprawa. My, Ślązacy, mamy przecież swoją tożsamość” – mówił na łamach „Gazety Wyborczej”. Jakże przejmująco brzmi kompozycja jego młodszego, nieżyjącego już brata – Jana, zwanego „Kyksem” – „O mój Śląsku”, którą obaj Skrzekowie wykonali na wspólnie nagranej płycie „Dwa braty”: „O mój Śląsku, umierasz mi w biały dzień / O mój Śląsku, niszczą cię twe fabryki / O mój Śląsku, niszczą twe serce zielone płuca twej duszy...”.

Życiowe – i artystyczne – kroki powiodły braci różnymi drogami: Józef od najmłodszych lat uczył się gry na fortepianie, ukończył średnią szkołę muzyczną w Katowicach i rozpoczął naukę w konserwatorium, urodzony pięć lat później Jan muzykował wyłącznie amatorsko. Gdy zmarł im ojciec, starszy brat rzucił muzyczne studia i zaczął grać zawodowo, najpierw w zespole towarzyszącym indonezyjskiej piosenkarce Mariolaine, później w grupie Breakout, młodszy – poszedł do pracy do kopalni, by po kilku latach też wylądować na scenie jako muzyk zawodowy (Śląska Grupa Bluesowa).

Kariera muzyczna Józefa Skrzeka to przede wszystkim zespół SBB, czołowa grupa polskiego rocka progresywnego lat 70., kilkakrotnie reaktywowana (przed dwoma laty zespół wystąpił w swym pierwotnym składzie podczas Jazzu nad Odrą we Wrocławiu). Z nie mniejszym powodzeniem artysta uprawia twórczość solową. Poważne w niej miejsce zajmują kompozycje do filmów i spektakli teatralnych oraz telewizyjnych. Wszystko zaczęło się od pracy dyplomowej Piotra Szulkina w łódzkiej Szkole Filmowej – *Przed kamerą SBB* (1974), rok później reżyser zrealizował 10-minutowy dokument *Zespół SBB* (1975). Następnie Skrzek napisał muzykę do kilku dokumentów: *Taki układ* (1975) Piotra Andrejewa, *Ołowica* (1976) Bohdana Mościckiego, *Czeka na nas świat* (1978) Krzysztofa Riege. Zilustrowanie muzyką *Narodzin* (1975), krótkiej, niezwykle interesującej fabuły Piotra Szulkina, rozpoczęło dłuższą współpracę z tym reżyserem. Skrzek nie tylko skomponował – wspólnie z Zygmuntem Koniecznym – muzykę do *Golema* (1979) oraz fragment ilustracji muzycznej do *Wojny światów. Następnego stulecia* (1981), ale i pojawił się – w roli muzyka – w obu filmach. Zrealizowanej w 1981 roku *Wojnie światów...* nie udało się wejść na ekrany przed wprowadzeniem stanu wojennego, zagościła na nich dopiero dwa lata później, zaś nakręcone przez Jerzego Skolimowskiego czternaście lat wcześniej *Ręce do góry* (1967), z uaktualniającą dokrętką z 1981 (z muzyką Skrzeka), ponownie trafiły na półki i zostały z nich zdjęte dopiero w 1985 roku.

Pośród kompozycji Skrzeka szczególne miejsce zajmuje muzyka do filmów – również Ślązaka – Lecha Majewskiego, notabene tworzona wspólnie z renesansowo uzdolnionym reżyserem. W *Pokoju saren* (1997), *Angelusie* (2001), *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* (2003), *Szklanych ustach* (2006), *Młynie i krzyżu* (2010), *Onirice* (2013) to właśnie muzyka często prowadzi narrację opowieści. Wydaje się, że Skrzek i Majewski to także dwa artystyczne „braty”. ●


Józef Skrzek

Fot. Łukasz Szeląg/Reporter

Marek Kraszewski: człowiek-orkiestra

Andrzej Bukowiecki

Marek Kraszewski dał się poznać głównie jako świetny kierownik planu. Między reżyserem, ekipą i aktorami biegał z fajką w ustach, stąd jego ksywa „Faja". Ale jest on też realizatorem i producentem kilkuset filmów krajoznawczych, instruktażowych i reklamowych. Założył firmę Mufafilm oraz Warszawskie Centrum Informacji Turystycznej. Pisze scenariusze, maluje, rysuje, rzeźbi, fotografuje.

Jego słynnym przodkiem jest powieściopisarz Józef Ignacy Kraszewski. Ojciec z kolei przed wojną uczęszczał z Tadeuszem Kantorem do Instytutu Sztuk Plastycznych w Krakowie. Marek Kraszewski urodził się w 1954 roku w Warszawie. Jeszcze jako licealista zdał egzamin mistrzowski w cechu fotograficznym, a po maturze wybrał się na policealne dwuletnie studium filmowo-telewizyjne w Telewizji Polskiej.

Początkowo on i jego koleżanka Elżbieta Supa nie zostali przyjęci, choć ich zdaniem nie było ku temu racjonalnych powodów. Zebrawszy się na odwagę, interweniowali u ministra oświaty i wychowania Jerzego Kuberskiego. „Minister polecił nam pójść na rozpoczęcie roku szkolnego. Kiedy dyrektorka studium zapytała, kto ze słuchaczy nie został wyczytany, podnieśliśmy ręce. W tym momencie weszła sekretarka z informacją o telefonie z ministerstwa, że mamy być przyjęci" – opowiada Kraszewski.

Połknięcie bakcyla

Z Elżbietą Supą połączyło go potem Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, w którym Supa była zastępcą dyrektora, a Kraszewski w latach 1986-1987 szefem produkcji.

„Wytrzymałem rok, nie znoszę siedzenia za biurkiem. Moim żywiołem jest ruch. Dlatego odpowiadała mi praca na planie zdjęciowym. Robiąc film, mogłem podróżować, nieraz jednego dnia poznawałem kilka ciekawych miejsc. Lubiłem też rozwiązywać niespodziewane problemy: a to ktoś niepowołany wszedł w kadr, a to pies szczekał ku rozpaczy dźwiękowca, a to reżyser nie czuł weny twórczej. To było życie!" – wzdycha.



Marek Kraszewski

Fot. Archiwum Marka Kraszewskiego

To „życie" zaczął jeszcze w studium, na praktykach w serialu Janusza Morgensterna *Polskie drogi* (1976-1977), pod okiem kierownika produkcji Jerzego Buchwalda – fantastycznego człowieka – jak o nim mówi, i II kierownika produkcji Macieja Wojtulewicza.

Był zdolnym słuchaczem, skoro na miesiąc przed ukończeniem nauki miał etat w Zespołach Filmowych (pracował tam od 1977 do 1986 roku), a tuż po skończeniu studium, kierownik produkcji Tadeusz Karwański zaproponował mu debiut jako samodzielnego kierownika planu! Pan Marek propozycję przyjął i przeszedł chrzest bojowy w trakcie zdjęć do komedii Stanisława Barei *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz?* (1978).

„O kinie wiedziałem wtedy niewiele, więc w pierwszych dniach zdjęciowych miałem tremę. Widząc ją, Ewa Wiśniewska i Krzysztof Kowalewski uświadomili mi, że jestem wśród fachowców, którzy znają się na swojej robocie i zrobią wszystko, żeby było dobrze. To mnie uspokoiło. Reżyser Stanisław Bareja i operator Jan Laskowski też byli dla mnie życzliwi. Skutek był taki, że połknąłem bakcyla kina: w 1985 roku kierowałem planem zdjęciowym sześciu filmów, a trzy, cztery rocznie były moją normą" – zwierza się Marek Kraszewski.

Na planie

Któż u progu drogi zawodowej nie zaliczył wpadki? Początkujący kierownik planu też zapłacił frycowe. „Kręcąc serial Stanisława Jędryki *Zielona miłość* (1978), ustawiliśmy do sceny nocnej wielometrową jazdę kamery wzdłuż ulicy. W scenie tej miała wystąpić tylko Joanna Pacuła. Postawiłem wartę przy prawie wszystkich drzwiach do domów. Pominąłem jedne, które wydały mi się zamknięte na cztery spusty, a do tego były pokryte pajęczyną. I właśnie z nich, w środku ujęcia, wyszedł wprost w kadr facet w piżamie. Zasłużenie dostało mi się wtedy od pana Stanisława i operatora Wiesława Zdorta, no ale był to dopiero mój drugi film" – usprawiedliwia się Kraszewski.

Z czasem nabrał doświadczenia, większej pewności siebie. Pozostał sympatycznym, lubianym człowiekiem, ale nie dał sobie w kaszę dmuchać. „Na przykład, jak widziałem, że aktor gwiazdorzy, zabierałem go pod byle pretekstem na przejażdżkę hałaśliwym i dusznym mikrobusem Robur produkcji NRD. Pół godziny tej przyjemności wystarczyło, żeby gwiazda spuściła z tonu" – śmieje się.



Marek Kraszewski, Stanisław Tym i Stanisław Bareja na planie filmu *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz?*

Fot. Jerzy Troszczyński/Filmoteka Narodowa

Współpracując ze Stanisławem Bareją, Jerzym Domaradzkim, Feliksem Falkiem, Robertem Glińskim, Stanisławem Jędryką, Tadeuszem Konwickim, Andrzejem Kotkowskim, Witoldem Leszczyńskim, Markiem Nowickim, Piotrem Szulkinem czy Andrzejem Wajdą, pan Marek przeżył na planach zdjęciowych wiele przygód. Jedna z najbardziej dramatycznych spotkała go podczas zdjęć do filmu Szulkina *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* (1984), najtrudniejszego od strony produkcyjnej ze wszystkich, przy których pracował. „Jeszcze w stęchłej atmosferze stanu wojennego kręciliśmy w podziemiach PKiN scenę z Jerzym Stuhrem, który miał nazajutrz wyjechać do Włoch. Nie wiedzieliśmy, że w Sali Kongresowej obradował zjazd mleczarzy. Choć jedno drugiemu nie przeszkadzało, ubecy zrobili najście na plan i aresztowali mnie, gdy sprzeciwiłem się ich żądaniu przerwania zdjęć. Po interwencji dyrektora Zespołów Filmowych opuściłem areszt, ale zdjęcia trzeba było wznawiać, a Stuhr musiał opóźnić wyjazd" – wspomina ze zgrozą Kraszewski. Z przyjemnością rozpamiętuje natomiast realizację *Doliny Issy* (1982) Konwickiego. „Wszyscy się w nią bardzo angażowaliśmy, a sprawiła to ujmująca osobowość wybitnego pisarza i reżysera, który był przy tym profesjonalistą świetnie przygotowanym do zdjęć" – mówi pan Marek.

Perfekcjonista

Z Tadeuszem Konwickim spotkał się jeszcze przy jego *Lawie* (1989), a wcześniej – na planie *Kroniki wypadków miłosnych* (1985) Wajdy. Kraszewski poszedł w ślady Konwickiego o tyle, że ilekroć pracował jako kierownik planu, też był perfekcyjnie przygotowany do zdjęć. „Przed wyjazdem na plan skrupulatnie liczyłem kostiumy i rekwizyty, na planie rygorystycznie przestrzegałem przepisów BHP, dzięki czemu nie miałem w swojej karierze zawodowej przypadku śmiertelnego, a po zdjęciach dopilnowywałem likwidacji planu, co raz, kiedy kręciliśmy dla telewizji *Pajęczynę* (1982) Witolda Stareckiego, wymagało ode mnie pożyczenia z jednostki wojskowej bojowego wozu piechoty (BWP), żeby wyciągnąć samochody, które ugrzęzły w podmytym wodą piachu" – wyjawia.

Na swoim

Po rocznym (1987-1988) pobycie w USA Kraszewski zakończył *Lawą* przygodę z planami zdjęciowymi. Za oceanem odbył praktykę w CBTV i wystawiał prace plastyczne. Po powrocie założył w 1989 roku Agencję Międzynarodowych Usług Filmowo-Artystycznych, która rok później zmieniła nazwę na Warszawskie Centrum Informacji Turystycznej Agencja MUFA. W 2001 roku wydzielił z Centrum dział filmowy Mufafilm, który istnieje do dzisiaj.

Pod wszystkimi tymi szyldami powstało łącznie kilkaset filmów dokumentalnych, w tym pierwszy zrealizowany w Polsce specjalnie w celu rozpowszechniania na kasetach VHS – *Zapraszamy do Polski* Waldemara Szarka (1990). Jest też 30 filmów z serii *Polskie miasta i miasteczka* i ponad 60 związanych z polskim przemysłem naftowym. Tym drugim Marek Kraszewski zawdzięcza medal im. Ignacego Łukasiewicza, który otrzymał od Stowarzyszenia Naukowo-Technicznego Inżynierów i Techników Przemysłu Naftowego i Gazowniczego, w uznaniu zasług za promocję tematyki naftowej, a w szczególności postaci twórcy polskiego i światowego przemysłu naftowego Ignacego Łukasiewicza. Jest dumny z tego wyróżnienia. ●

„Dziunek”. Upaść i się nie poobijać…

Mieczysław Kuźmicki

Stał się żywym eksponatem. Został wpisany do inwentarza Muzeum Kinematografii w Łodzi przed kilkunastu laty, z okazji 35-lecia uprawiania zawodu kaskadera. We wręczonym mu stosownym certyfikacie można przeczytać, że urodzony w 1938 roku „obiekt” liczy 193 cm, waży(ł?) 102 kg, nosi buty w rozmiarze 41, a koszule z obwodem kołnierzyka 44. Dysponuje charakterystycznym tubalnym głosem, długie siwe włosy nosi zaplecione w warkoczyk. Władysław Barański „Dziunek”.


Władysław Barański w filmie *Łabędzi śpiew*, reż. Robert Gliński

Fot. SF Kadr/Filmoteka Narodowa

Brał udział w realizacji przeszło 400 filmów, najczęściej jako kaskader, ale również dublował wielu aktorów i wystąpił w kilkudziesięciu epizodach, np. kozackiego atamana Pułjana w *Ogniem i mieczem* Jerzego Hoffmana. Sam szczyci się, że poczynając od *Pana Wołodyjowskiego* aż do *Starej baśni*, wystąpił we wszystkich filmach Hoffmana. Najwięcej wspomnień ma z *Potopu*, gdzie pojawiał się w niektórych scenach jako Józwa Butrym (w tej roli Bruno O'Ya).

Z kolei jedną z najbardziej dramatycznych sytuacji zdarzyło mu się przeżyć na planie *Do krwi ostatniej* Hoffmana. „W końcowej scenie palimy wieś. Pirotechnicy rzucili opony, bo dają czarny dym. Klaps! Wszedłem nogami prosto w te płonące gumy. Zaplątałem się. Ryjem i rękami upadłem w ogień. Na głowie miałem plastikowy hełm, który momentalnie skurczył się i zaczął topić, a ja łapy mam w tych płonących oponach. Jakoś uwolniłem się, ale jak podleciałem przed kamerę, może ze trzy osoby z ekipy nie zemdlały. Chcieli mi amputować spalone dłonie, ale po dziewięciu miesiącach wyszedłem ze szpitala”.


Czesław Magnowski i Władysław Barański na planie filmu *Trąd*, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki

Fot. Jerzy Troszczyński/Filmoteka Narodowa

Pytany o początki pracy, o to, jak został kaskaderem w kinematografii, gdzie do niedawna nie było takiego zawodu, opowiada: „Kaskaderem zostałem właściwie przez przypadek, choć na pewno pomogło mi to, że uprawiałem sport. Kolarstwo, skoki ze spadochronem, boks, naturalnie piłkę nożną, siatkówkę, koszykówkę, ale najpoważniej i najdłużej grałem w hokeja. Lubiłem tę grę, bo jest twarda, wymaga techniki. Byłem obrońcą nie do przejścia! Mieszkałem we Wrocławiu, w latach 60. byłem w radzie klubu Piwnica Świdnicka. Trzeba było robić wszystko – od honorów domu po wymiatanie. Zdarzyła się w klubie awantura, nasi ochroniarze nie mogli sobie poradzić z „gośćmi”, więc musiałem ich uspokoić, dostali po brodach. Po kilku dniach przyszli po mnie, żeby zaproponować pracę w wytwórni filmowej. Jak się okazało, jednym z poszkodowanych był znany w branży filmowej „Cynio” (Czesław) Magnowski, jeden z niewielu wówczas kaskaderów w Polsce. To dzięki niemu znalazłem się na planie *Pana Wołodyjowskiego*. Potem były: *Rejs* Marka Piwowskiego, *Perła w koronie* Kazimierza Kutza, *Trąd* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego. W tym ostatnim dość solidnie okładaliśmy się, nie zważając na dotkliwy ból. Wracaliśmy po takiej scenie razem z reżyserem do hotelu i on pyta, czy nas nie boli, kiedy tak walczymy ze sobą. My oczywiście, że nie, bo my twarde chłopaki jesteśmy! Ale bolało jak diabli, więc w hotelu musieliśmy się odpowiednio znieczulać. Tyle, że ja przy okazji zastanawiałem się, co zrobić, żeby nie bolało, albo przynajmniej mniej bolały ciosy, których nie można zamarkować. Reżyser i operator chcieli zawsze, żeby efekty były wyraziste, autentyczne. My, kaskaderzy, musieliśmy sami podejmować odpowiedzialność za ryzyko. I kalkulować, co i jak da się bezpiecznie zrobić. Sam opracowywałem wszystkie numery: jak się palić, czym chronić, jakie zabezpieczenia można włożyć pod kostium. A nie wszystko można ochronić. Kiedy w *Quo vadis* Tygellinus kopie Chilona w goleń (Krzysztof Majchrzak i Jerzy Trela), to oczywiście w zbliżeniu pojawia się noga kaskadera. Ale jak ją osłonić, jeśli ma on na sobie jedynie cienką, krótką tunikę i sandały? Na planie w przerwach stawałem za kamerą, podglądałem i analizowałem każdą scenę. Wyciągałem wnioski, np. jak upaść, żeby się nie poobijać”.

Jerzy Hoffman powiedział o nim: „Fantastyczny kaskader, który dla nas na zawsze pozostanie »Dziunkiem«, pod ogromną posturą kryje się gołębie serce, zawsze młody, zawsze sprawny, nie tylko profesjonalista w każdym calu, ale cudowny kolega”. Właśnie z potrzeby dzielenia się samodzielnie zdobytymi umiejętnościami zrodził się pomysł szkoły kaskaderskiej. Jego Studium Kaskaderskie i Efektów Specjalnych powstało w Łodzi zaraz po zdjęciach do *Ogniem i mieczem*. Nauka w nim trwała dwa lata, wśród wykładowców byli m.in. aktorzy Leon Niemczyk i Jan Machulski, reżyserzy Henryk Kluba i Witold Leszczyński, operator Zdzisław Kaczmarek. Uczyli również pirotechnicy, specjaliści od BHP, lekarze. Adepci poznawali tajniki kaskaderstwa i efektów specjalnych, szermierki, fechtunku bronią białą i drzewcową, nurkowania, asekuracji, gimnastyki i akrobatyki, walk, jeździectwa i woltyżerki, alpinizmu i wspinaczki, spadochroniarstwa i podstaw pirotechniki. Wszystkiego, czego sam nauczył się w czasie wielu lat pracy. Bo w kaskaderce, jak powiada, trzeba mieć dobrze poukładane w głowie, żeby nie upaść byle jak, bo wtedy boli… Po dziesięciu latach działalności szkoła została oficjalnie zawieszona.

Jeszcze pytanie o najważniejsze filmowe spotkania, najciekawsze filmy, w których wystąpił. – „Najważniejsze są może te pierwsze, bo wtedy połknąłem bakcyla zawodu. Z Wrocławia przeniosłem się do Łodzi w 1971 roku, bo tu kręciło się 20 filmów rocznie i ciągle miałem zajęcie. Miałem szczęście do wielkich filmów i wielkich nazwisk. Wystąpiłem w paru filmach Andrzeja Wajdy, w *Ziemi obiecanej* skaczę jako żywa pochodnia z okna płonącej fabryki, zresztą paliłem się wiele razy, nawet mówię, że moim hobby jest samopalenie. W *Ogniem i mieczem* galopuję na czele kozackiej szarży, w końcu Skrzetuski ścina mnie, a ja spadam z pędzącego konia i prawie robię salto w tył. Na moje 60 lat i ponad 100 kg wagi to bardzo dobry numer. Kilkanaście godzin ćwiczyliśmy tę scenę z Michałem Żebrowskim, nakręciliśmy dwanaście dubli. Wystąpiłem w filmach Jerzego Kawalerowicza, Władysława Pasikowskiego, w *Liście Schindlera* Stevena Spielberga, u Johna Irvinga w *Eminent Domain*. Wspominam przygodę z Romanem Polańskim i *Piratami*. Produkcja filmu wybrała w Polsce 15 kaskaderów i mistrza olimpijskiego Władysława Komara. Ćwiczyliśmy walki i ewolucje kaskaderskie na hali, później mieliśmy intensywny trening na Darze Pomorza, wreszcie wyjazd do Tunezji na plan. Tam do naszej grupy dołączyło drugie tyle miejscowych adeptów kaskaderki i kręciliśmy. Mogłem zobaczyć, jak wielkim szacunkiem darzony jest Roman Polański. Jego pojawienie się na planie wywoływało absolutną ciszę i pełne skupienie. A ja poza tym, że walczyłem, skakałem, wspinałem się, miałem jeszcze ważne zadanie do wykonania: dublowałem Waltera Matthau. Dublowanie aktora to często osobny problem. Łatwo mi było zastąpić Brunona O'Yę, ale wiele kłopotów miałem z naśladowaniem Zdzisława Mrożewskiego. W filmie Feriduna Erola *Honor dziecka* miałem takie zadanie, długo go podglądałem, przypatrywałem się, jak chodzi, jak się porusza. Miał w sobie jakąś taką wrodzoną dystynkcję, bardzo było trudno go podrabiać”.

W środowisku filmowym znany jest też z tego, że lubi konie i duże samochody. Dziś pozbył się sporej niegdyś stadniny, a jego ukochany koń Dzwonek, z którym wiele razy występował, odszedł na niebieskie pastwiska. Samochód, w którym widziałem go ostatnio, też nie należy do największych…

„Dziunek” – legenda polskiej kinematografii, kaskader. ●

Bo do *Tanga* trzeba „Zbiga”

Jerzy Armata

Światowa kariera Zbigniewa Rybczyńskiego rozpoczęła się od *Tanga* (1980), uhonorowanego w 1983 roku Oscarem w kategorii krótkometrażowego filmu animowanego. Była to pierwsza statuetka Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej dla polskiej kinematografii.

Ten ośmiominutowy, olśniewający pomysłem i perfekcją realizacji film to skondensowana opowieść o „pamięci pewnego pokoju”, metafora na temat zależności ludzkich losów i mijającego czasu. Oto w czterech ścianach pokoju rozgrywają się równocześnie wydarzenia z przeszłości z udziałem różnych jego lokatorów lub osób, które się w nim znalazły bardziej lub mniej przypadkowo. Najpierw pojawia się jedna osoba, potem druga, trzecia i kolejne... Ktoś się ubiera, ktoś inny je zupę, na tapczanie kocha się para, mężczyzna wkręca żarówkę i porażony prądem z hukiem spada ze stołu na podłogę, cichutko, na paluszkach przemyka złodziej... Pomieszczenie coraz bardziej się zagęszcza, nikt jednak z nikim się nie zderza, nakładają się czasy, ale nie postaci, każda z nich znajduje w kadrze swoje własne miejsce.



Tango, reż. Zbigniew Rybczyński

Fot. Filmoteka Narodowa

Pamiętam, jak po premierze *Tanga* w 1980 roku, podczas Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, gdzie film uhonorowano Brązowym Lajkonikiem, rozentuzjazmowani widzowie dyskutowali z przejęciem o dziele Rybczyńskiego, konstatując, że właśnie w kinie rodzi się nowa jakość – film komputerowy. Istotnie precyzja i perfekcja wykonania kierowała uwagę widzów w stronę komputerów, które już niebawem miały opanować prawie wszystkie dziedziny naszego życia. Tyle tylko, że *Tango* zostało zrealizowane technikami jak najbardziej tradycyjnymi, choć wyglądało, jakby zostało wyjęte wprost z wnętrza komputera. Każdy kadr zaplanowany w najmniejszym szczególe, co więcej – ta precyzyjnie wymyślona przez autora konstrukcja została perfekcyjnie przeniesiona na ekran. Było to wynikiem nie beztroskiego hasania po wirtualnej przestrzeni, a długich miesięcy katorżniczej pracy pod tradycyjną kamerą.

To, że Rybczyński po otrzymaniu statuetki Amerykańskiej Akademii Filmowej osiedlił się w Stanach, gdzie natychmiast rzucił się w wir najnowszych komputerowych technologii, to już inna sprawa. Paradoks jednak pozostanie paradoksem i za początek nurtu „komputerowego” w polskim kinie animowanym trzeba uznać jego jak najbardziej tradycyjne *Tango*. A może nawet filmy wcześniejsze, jak choćby surrealistyczną, żonglującą kolorami *Zupę* (1974), wykorzystującą motyw tzw. pędzącej kamery *Oj, nie mogę się zatrzymać* (1975), czy zabawną, opowiedzianą na ekranie podzielonym na dziewięć części *Nową książkę* (1975). Choć filmy te nie były realizowane „komputerowo”, ich konstrukcja, narracja, użyte środki wyrazowe czy figury stylistyczne – jak najbardziej wskazywały na „multimedialny” temperament autora.

Zbigniew „Zbig” Rybczyński to twórca niespokojny, ciągle poszukujący nowych technik, środków wyrazu, możliwości narracyjnych, chcący – jak określa to jego przyjaciel Andrzej Barański, także reżyser – „zlikwidować rzeczywistość, bo przecież jego cała idea na tym polega, żeby nie korzystać z rzeczywistości; do tego zmierza, żeby móc wszystko stworzyć”. Kiedy go pytam o tą wspomnianą przez Barańskiego „likwidację rzeczywistości”, odpowiada: „Nigdy nie przekonał mnie pogląd, że na ekranie oglądamy imitację rzeczywistości. Wystarczy odwrócić się od ekranu i zauważymy, że świat zupełnie inaczej wygląda. Zawsze fascynowały mnie rzeczy, które są spektaklem, które mogą wydarzyć się tylko na tym ekranie, i nie są imitacją żadnej rzeczywistości. Nieudolne naśladownictwo zawsze jest smutne. Ale przecież można robić rzeczy niemające nic wspólnego z tą imitacją. I tu upatruję największej siły i możliwości kina, także polskiego. Próba równania się z – realizowanymi z ogromnym rozmachem inscenizacyjnym – produkcjami amerykańskimi jest śmieszna. Ale w tym tzw. innym kinie dostrzegam możliwości”. ●

Kino Charlie: kultura, biznes i misja

ANNA MICHALSKA

Ukryte w niepozornym budynku w podwórzu przy Piotrkowskiej 203/205, głównej ulicy Łodzi. Położone w sąsiedztwie akademika Szkoły Filmowej i słynnego z filmów Marka Koterskiego oraz Józefa Robakowskiego osiedla Manhattan.

Jedyne kino, do którego z psem chodził Witold Leszczyński. Z sympatią wspominają je Agnieszka Holland, Jan Jakub Kolski, Magnus von Horn, Borys Szyc, Leszek Dawid. Tu kina uczyło się kilka pokoleń studentów Szkoły Filmowej i łódzkich filmoznawców. Opisuje je Krzysztof Zanussi: „To kino wygląda tak, jakby go nie było. Wchodzi się do niego po schodach, na piętro, przez jakieś pomieszczenie. Ma się wrażenie prywatnego mieszkania. Właśnie dlatego ma taki wyrazisty klimat. Bardzo je lubię".

Z ponad dziewięćdziesięciu miejsc, w których kiedykolwiek w Łodzi istniało kino, obecnie pozostało zaledwie kilka: Charlie, ŁDK, Wytwórnia 3D, Tatry (nieczynne w sezonie zimowym), muzealny Kinematograf i Bodo oraz multipleksy: Cinema City, Multikino, Silver Screen (należące do sieci Multikino), Sukcesja. Nie działa uruchomione na kilka miesięcy w 2014 roku (po zamknięciu w 2012) kino Polonia. Najwspanialsza sala kinowa w mieście – Bałtyk – funkcjonowała do września 2015.

Na tym niezwykle trudnym rynku sukces artystyczny i finansowy odniosło kameralne, prywatne kino, nagrodzone w 2009 roku przez Polski Instytut Sztuki Filmowej. Z powodzeniem przetrwało inwazję multipleksów, rewolucję cyfryzacji i odpływ publiczności z kin. W ubiegłym roku świętowało swoje dwudziestolecie.

O początkach działalności obiektu mówi jego właściciel, Sławomir Fijałkowski: „Zawsze marzyłem, żeby mieć własne kino. W 1994 roku Zygmunt Machwitz, wieloletni działacz Dyskusyjnych Klubów Filmowych i wykładowca łódzkiej Szkoły Filmowej powiedział mi, że jest sala w dawnym Łódzkim Ośrodku Kształcenia Ideologicznego przy ul. Piotrkowskiej 203/205. Wtedy znajdowała się tam siedziba delegatury Polskiego Czerwonego Krzyża. Podstawowa rzecz to wyposażenie kina. Ale skąd wziąć na to pieniądze? Ponieważ pracowałem wtedy w Radiu Łódź, to wystąpiłem z prośbą o pożyczkę do prezesa i takową otrzymałem. Zaproponowałem, żeby Radio wyszło do ludzi, a w tym nowym kinie, żeby otworzyć Muzyczną Scenę Radia Łódź. Nazwę dla nowego miejsca wymyślił Marek Janiak, członek grupy Łódź Kaliska. Kino Charlie otworzyłem 25 listopada 1994 roku. Fotele pochodziły z warszawskiego kina Femina, które przechodziło remont. Zaczynałem od tego, że na sali było kilka osób. Układając program Przedwiośnia, którego w tym czasie byłem kierownikiem, myślałem o pendlowaniu z Charliem. Charlie weszło wtedy w skład zawiązanej wspólnie ze Zbyszkiem Sieńczewskim firmy Pro-Cinema s.c. Centrum Filmowe. Program Charliego od początku łączył komercyjny repertuar z DKF-em. Pokazywałem wszystko, co było najciekawsze na rynku, od *Leona zawodowca*, przez *Lot nad kukułczym gniazdem*, po *Młode wilki*, plus imprezy tematyczne, przeglądy, spotkania. Zacząłem też regularnie organizować imprezy sylwestrowe, nocne maratony filmowe. Z zaprzyjaźnionych ambasad wyjeżdżałem autem wyładowanym filmami".

W 1999 roku PCK wypowiedziało umowę Fijałkowskiemu. Kino zostało zamknięte i uruchomione po roku. Na początku XXI wieku zaczęła się jego dobra passa. Najpierw powstała druga sala projekcyjna, potem wymieniono ekran i nagłośnienie. Nawiązano bliską współpracę ze wszystkimi dystrybutorami filmowymi. Sukcesywnie realizowano kolejne inwestycje i remonty. Od 1996 roku Charlie należy do Sieci Kin Studyjnych (obecnie Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych), a od 2004 do europejskiej sieci kin Europa Cinemas.

Obecnie projekcje odbywają się w czterech salach wyposażonych w nowoczesny sprzęt projekcyjny i nagłośnieniowy, perełkowe ekrany oraz wygodne konferencyjne



Kino Charlie

Fot. Anna Michalska

fotele: Studyjnej (200 miejsc), Kameralnej (51 miejsc), Klubowej (21 miejsc) i Arte (18 miejsc). Na ścianach ostatniej z wymienionych sal, której mottem są słowa: „Kochajmy się w kinie", wiszą kadry z filmów Grupy Artystycznej Łódź Kaliska.

Na przestrzeni dwudziestu lat działalności Charliego rynek kinowy uległ znacznym przeobrażeniom. W Łodzi pojawiły się multipleksy, pozamykano tradycyjne kina jednosalowe. Starych animatorów zastąpili fachowcy, menedżerowie, analitycy kultury czy kierownicy kin, którzy rozumieli mechanizmy budowania widowni, znali zasady marketingu i zarządzania w obszarze kultury. W miejsce projektorów na taśmę 35 mm pojawił się sprzęt cyfrowy. Zmienił się wystrój wnętrz, a nawet zapach kin. Kierownictwo Charliego, zamiast ścigać się z multipleksami o wielkie hity, budowało ambitny, studyjny repertuar w oparciu o filmy artystyczne. Cyklicznie organizowało spotkania z realizatorami filmów, festiwale filmowe oraz przeglądy kina europejskiego i światowego. Do najważniejszych imprez należą m.in. Festiwal Twórców „Powiększenie", „OFF jak gorąco", Międzynarodowy Festiwal Animacji ReAnimacja. W kinie odbywały się także – wspólnie z ambasadami, instytutami kulturalnymi czy Filmoteką Narodową – Kolorowa Tolerancja, Nowe Horyzonty i dziesiątki innych przeglądów.

Od 2002 roku kino przyznaje Złote Glany, prestiżową nagrodę dla twórców niezależnych oraz wybitnych osobowości świata sztuki i kultury. Wśród laureatów znajdują się m.in. Agnieszka Holland, Andriej Konczałowski, István Szabó, Petr Zelenka, Tinto Brass, Otar Iosseliani, Krzysztof Zanussi, Zbigniew Rybczyński, John Malkovich, Daniel Olbrychski, Jaco Van Dormael, Lech Majewski, Xawery Żuławski, Filip Bajon, Jerry Schatzberg i Krzysztof Krauze.

Sztandarową imprezą kina, wykraczającą zresztą poza jego przestrzeń, jest Forum Kina Europejskiego Cinergia. Od kilku lat dyrektorem artystycznym tego jednego z najważniejszych festiwali filmowych w Łodzi jest Mariola Wiktor. W ramach Forum odbywają się nie tylko przeglądy filmowe i spotkania, ale wydarzenia interdyscyplinarne: performance, koncerty, pokazy mody filmowej, wystawy plakatów. To właśnie dzięki Cinergii polska widownia poznała chociażby dzieła Pedra Almodóvara.

Kierownictwo Charliego dba przede wszystkim o budowanie więzi społecznej, komunikacji z własną widownią, o tworzenie programów edukacyjnych dla młodych czy specjalnych propozycji dla seniorów i rodzin wielodzietnych. Wśród osób odwiedzających kino tworzą się relacje niemal przyjacielskie, dochodzi do wymiany poglądów i spotkań międzypokoleniowych.

Udało się stworzyć wierną, oddaną publiczność. Najczęstsze opinie są niezmiennie entuzjastyczne: „Uwielbiam takie kameralne miejsca", „Nasze ukochane kino w Łodzi", „Grają filmy, których inne kina nie grają". Potwierdzeniem ogromnej sympatii łódzkich widzów jest przyznanie Plastra Kultury (w pierwszej edycji plebiscytu nagrody przyznawanej łódzkim artystom i animatorom kultury) w kategorii Kultowe Miejsce w 2014 roku.

Ciężka praca, znajomość rynku i kreatywność sprawiły, że Charlie – jako jedno z nielicznych polskich kin prywatnych – przetrwało tyle lat. Oddajmy głos Sławkowi Fijałkowskiemu: „Kino to budowanie miejsca z trzech elementów: kultury, biznesu i misji. Po dwudziestu latach działalności Charlie – teraz mogę to spokojnie powiedzieć – działa bardzo dobrze. Zostaliśmy ostatnim kinem przy ulicy Piotrkowskiej, słynącej niegdyś z ilości ekranów, dlatego wciąż myślimy o rozbudowie. W planach mamy stworzenie dwóch kolejnych sal projekcyjnych. Wszystko dla zapewnienia lepszych warunków oglądania filmów. Najważniejsze to tak prowadzić kino, żeby każdy widz mógł z niego coś wynieść". ●

Noworoczna premiera krótkich metraży Studia Munka!

Anna Kot

21 stycznia w warszawskim kinie Kultura odbyła się premiera najnowszych krótkich metraży ze Studia Munka: *Piórnikt*, *Przed świtem*, *Chryzantemy* oraz *Pan Rudnicki i samochody*.

Film *Piórnikt* Magdaleny Pileckiej został zrealizowany w ramach programu „Młoda Animacja". To historia o paradoksach poczucia odmienności. Bohater zwabiony „normalnością" przekracza granicę swojej codzienności. Wkracza między ludzi, by w towarzystwie cieszyć się pozyskaną przeciętnością. Ta natomiast bardzo szybko przerasta bohatera, bo czyni go wyjątkowym. Następują konsekwencje „pełne kolorowych kredek". *Piórnikt* powstał pod opieką artystyczną Daniela Szczechury. Koproducentem i producentem wykonawczym animacji jest Serafiński Studio.

Dokument *Przed świtem* Łukasza Borowskiego to historia nastoletniego stylisty fryzur o androgynicznej urodzie, który wraz ze swoim ojcem, byłym zapaśnikiem, przemierza bezdroża albańskich gór. Skazani na siebie muszą razem stawić czoła niebezpieczeństwu, żeby w końcu się odnaleźć. *Przed świtem* jest intymnym portretem relacji między ojcem i synem, hołdem bezwarunkowej miłości, pomimo tak wielu różnic.



Fot. Studio Munka-SFP

Pan Rudnicki i samochody, reż. Andrzej Mańkowski

Pierwszą z dwóch fabuł wyświetlanych podczas styczniowej premiery były *Chryzantemy* Magdaleny Zambrzyckiej. Jest to historia czterech miesięcy z życia Kingi, absolwentki polonistyki, która po ukończeniu studiów wraca do domu i chce zacząć pracę. Okazuje się, że ani zdobycie pracy, ani życie pod jednym dachem z rodzicami nie są proste. Do tego dochodzi sprawa rodzinnego długu, który początkowo śmieszny w oczach Kingi, staje się dla wszystkich dużym problemem. W filmie zobaczymy m.in. Annę Andrzejewską, Sarę Celler-Jezierską i Hannę Śleszyńską. Za zdjęcia odpowiedzialny jest Wojciech Todorow, a producentem wykonawczym i koproducentem firma Argomedia.

Premierowy pokaz zamknął film Andrzeja Mańkowskiego *Pan Rudnicki i samochody*, którego scenariusz autorstwa Oriany Kujawskiej powstał z inspiracji opowiadaniem Janusza Rudnickiego „Herr Rudniki i złodzieje samochodów". Film jest opowieścią o tym, że na ogół nie mamy świadomości siły drzemiącego w nas potencjału. Główny bohater filmu – Janusz Rudnicki – to niepozorny korektor w lokalnej gazecie, szczęśliwie żonaty domator spodziewający się narodzin potomka. Właśnie w związku z owymi narodzinami Rudnicki postanawia sprzedać stare auto i wyruszyć do Niemiec w celu nabycia nowego samochodu. Wyprawa ta sprawi, że odkryje w sobie potencjał do czynienia rzeczy znacznie wykraczających poza dotychczasowe wyobrażenie na swój temat. Autorem zdjęć jest Andrzej Juński, a w rolach głównych zobaczymy Arkadiusza Brykalskiego, Magdalenę Schejbal, Katarzynę Z. Michalską i Krzysztofa Bartoszewicza. Producentem wykonawczym i koproducentem filmu jest firma HOP! Media. ●

Ponad 32 tysiące złotych na rzecz WOŚP

Kalina Cybulska

15 stycznia zakończyła się ostatnia koordynowana przez PISF aukcja filmowa w ramach Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy.

Za pośrednictwem PISF, polscy filmowcy i związane z kinematografią instytucje już po raz piąty przekazały na Orkiestrę rekwizyty, plakaty i książki z podpisami twórców, zaproszenia na premiery oraz inne cenne pamiątki związane z filmem. Licytacje odbywały się w serwisie WOŚP – Allegro. Zwycięzcy wpłacali pieniądze bezpośrednio na konto Fundacji WOŚP, która podczas 24. finału zbierała na zakup urządzeń medycznych dla oddziałów pediatrycznych i zapewnienia godnej opieki medycznej seniorów. W tym roku padł rekord dotychczasowych, koordynowanych przez PISF, aukcji. Niezwykłą możliwość zagrania epizodu w najnowszym filmie prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Jacka Bromskiego, wylicytowano za ponad 13 tys. złotych. W sumie w 58 aukcjach udało się zebrać 32 724,50 złotych. Za najwyższe stawki wylicytowane zostały:

- epizod w najnowszym filmie Jacka Bromskiego – 13 100 złotych
- walizka planowa Wojciecha Smarzowskiego – 5036 złotych
- krzesło reżyserskie z podpisem Agnieszki Holland – 2025 złotych
- *Pakt* – plakat z autografem Magdaleny Cieleckiej – 1200 złotych
- motor – rekwizyt z filmu *Czerwony Pająk* – 980 złotych
- komiks „Valerian" z dedykacją od Luca Bessona – 825 złotych
- sukienka Agaty Buzek – projekt Izabeli Łapińskiej – 720 złotych



Fot. WOŚP

- leżak z wizerunkiem Romana Polańskiego i album – 540 złotych
- podwójne zaproszenie na premierę *Excentryków*... – 530 złotych
- projekt kostiumu Doroty Roqueplo dla Jakuba Gierszała – 510 złotych

Na aukcjach wylicytowane zostały także między innymi: akredytacje na 56. Krakowski Festiwal Filmowy oraz PKO Off Camera, plakaty z podpisami twórców do filmów: *Czerwony Pająk*, *Obce niebo*, *Kebab i Horoskop*, *Mały Książę*, *Król życia*, *Proszę słonia*, fotosy z autografami: Pawła Pawlikowskiego, Wojciecha Staronia, twórców filmu *Noce i dnie* oraz aktorów serialu *Klan*, dwa albumy z autografami Andrzeja Wajdy, zestawy filmowe: *Karbala*, *Bogowie*, *Wojna polsko-ruska*, „Historia kina polskiego", „Solidarność według kobiet", zestawy od Janusza Zaorskiego, Studia Munka, NEXT FILM-u, firmy Kino Świat oraz Szkoły Wajdy i Wajda Studio, album „1920 Bitwa Warszawska" z autografami, a także filmy i koszulki.

Polski Instytut Sztuki Filmowej serdecznie dziękuje wszystkim darczyńcom: Jackowi Bromskiemu i Stowarzyszeniu Filmowców Polskich, Wojciechowi Smarzowskiemu, Agnieszce Holland, Magdalenie Cieleckiej, Agacie Buzek, Jakubowi Gierszałowi, Januszowi Zaorskiemu, Andrzejowi Halińskiemu, Marcie Dzido i Piotrowi Śliwowskiemu, Pawłowi Pawlikowskiemu, Wojciechowi Staroniowi, Tadeuszowi Lubelskiemu, dystrybutorom: NEXT FILM i Kino Świat, Muzeum Kinematografii w Łodzi, organizatorom Krakowskiego Festiwalu Filmowego, PKO Off Camera oraz Cropp Kultowe, producentom: Mental Disorder 4, Newborn, TAK FILM, Film Media SA, Studiu Miniatur Filmowych, Studiu Munka, Szkole Wajdy i Wajda Studio, fanklubowi Jadwigi Barańskiej oraz producentom serialu *Klan*.

Akcja zbiórki filmowych darów na rzecz Fundacji Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy odbyła się po raz piąty. Przez pięć lat, w prowadzonych przez PISF aukcjach, udało się zebrać blisko 130 tys. złotych (129 430,51). ●

EFA – wspólny głos filmowców Europy

Z Krzysztofem Zanussim rozmawia Magdalena Wylężałek


Krzysztof Zanussi

Fot. Kuba Kiljan/SFP

W przededniu wręczenia tegorocznej Europejskiej Nagrody Filmowej rozmawiam z jednym ze współzałożycieli Europejskiej Akademii Filmowej, członkiem zarządu Akademii – Krzysztofem Zanussim.

Magdalena Wylężałek: Jak ocenia pan rolę i znaczenie Europejskiej Akademii Filmowej?

Krzysztof Zanussi: W ciągu tych wszystkich lat rola Akademii się zmieniła. Na początku, jej założyciel Ingmar Bergman chciał, żeby funkcjonowała na zasadzie numerus clausus, czyli 100 osób jak w przypadku konklawe, i dopiero po śmierci któregoś z dotychczasowych członków, jego miejsce mogłaby zająć następna osoba. Po paru latach funkcjonowania Akademii w takiej postaci, okazało się, że bardzo trudno jest ją utrzymać w takim kształcie. Teraz skupia wokół siebie ogromną rzeszę ludzi. Funkcja integrująca, która przyświecała jej założeniu nadal jest funkcją czynną, ale zmienił się jej charakter. To, co cały czas jest pielęgnowane, to działalność edukacyjna, jaką prowadzi Akademia. Jedna z tych działalności – A Sunday in the Country – zaczęła się u nas w Polsce. Poza tym Akademia stara się także zabierać głos w takich sprawach, jak ta związana z ukraińskim reżyserem Olegiem Sencowem. Dzięki Akademii, głos filmowców jest głosem zjednoczonym, to jest głos filmowców Europy, nie można już tego tak łatwo podważyć.

Polacy stanowią duży odsetek wśród członków Akademii. Czy przekłada się to na wpływy?

To prawda, wśród członków jest obecnych wielu Polaków, ale członkostwo w Akademii jest bardzo popularne również wśród filmowców niemieckich i francuskich. Wpływy poszczególnych krajów mogą mieć znaczenie przy Europejskiej Nagrodzie Filmowej już na etapie samej eliminacji filmów, np. jeśli filmowcy odpowiednio się zaangażują, że chcą jakiś obraz umieścić w konkursie, mogą się „skrzyknąć" i wspólnymi siłami do tego doprowadzić. Trudno powiedzieć, na ile patriotycznie twórcy z jednego kraju się popierają, ale zwycięstwo *Idy* Pawła Pawlikowskiego świadczy o tym, że na pewno Polacy głosowali za nią.

Pierwszą Europejską Nagrodę Filmową otrzymał Krzysztof Kieślowski.

Europejska Nagroda Filmowa przeszła dużą zmianę od tamtego czasu. Kiedy Krzysztof Kieślowski otrzymał tę nagrodę, przyznawało ją jury. Funkcjonowało to tak, jak w przypadku festiwali, które też mają swoje jury. Wiadomo było, kto konkretnie stał za tym wyborem. Później ewaluowało to w kierunku plebiscytu jak przy Oscarach. Teraz to jest nagroda od całego środowiska. Zyskują na tym rozwiązaniu tytuły głośne, nagradzane wcześniej na festiwalach.

Czy to źle?

To jest kwestia formuły, taki plebiscyt ma większy sens w Ameryce, gdzie jest jednolity rynek, gdzie filmy wchodzą do kin jednocześnie. W Europie one wchodzą z ogromnym odstępem czasowym. Bardzo wiele filmów nie ma w ogóle premiery w innych krajach europejskich, a my mamy właśnie promować filmy, które powinny być znane tam, gdzie znane nie są. Nie mam niestety lepszego pomysłu, co można by było wprowadzić zamiast plebiscytu. Bolączką tego rozwiązania jest to, że jeżeli obraz jest komercyjnie rozpowszechniony, wszyscy o nim słyszeli, dostał jakieś sławne nagrody, to ludzie często głosują, nie oglądając go. Nie ma w tym nic złego, filmowcy bardzo często – podobnie jak dyrygenci nie słuchają cudzych nagrań – nie oglądają filmów zrobionych przez kolegów. Bywają tacy ludzie jak Andriej Tarkowski, którzy oglądali ich bardzo niewiele, a są inni, tacy jak Martin Scorsese lub Francis Ford Coppola, którzy oglądają bardzo dużo europejskich filmów, ponieważ ich to interesuje, bo wiedzą, że w Europie można robić rzeczy, na które w Ameryce rynek nie pozwoli.

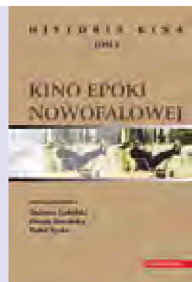
W takim razie, jak ocenia pan przyszłość przemysłu filmowego, dostępności filmów?

Znajdujemy się w procesie wielkiej przemiany rynku dystrybucji, sposobu oglądania filmów w dobie internetu. W ciągu najbliższych lat trzeba się spodziewać, że to wszystko będzie wyglądało inaczej, dystrybucja będzie wyglądała inaczej. Spodziewam się dużo większej aktywności Video on Demand. W historii obserwowaliśmy okresy stagnacji, po których przychodziły okresy przemian. Teraz zdecydowanie żyjemy w okresie przemian. ●

Pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej, Rafała Syski

Historia kina. Tom III. Kino epoki nowofalowej

Wydawnictwo Universitas
Kraków 2015



Pierwszy tom tego monumentalnego wydawnictwa, poświęcony kinu niememu, ukazał się w 2009 roku i liczył 961 stron, drugi – omawiający kino klasyczne – dwa lata później i był o 282 strony grubszy. Na trzeci, zatytułowany „Kino epoki nowofalowej", przyszło czekać cztery lata. Pobito nim wszelkie rekordy – książka liczy 1499 stron, w tym indeksy – 132 strony, a sam spis treści aż 13 stron. Nad trzecim tomem pracowała trójka redaktorów oraz 33 filmoznawców z kilkunastu ośrodków polskich i zagranicznych. Tom waży prawie 2,5 kg, a więc nie stanie się raczej lekturą podróżną. A szkoda, bo to książka fascynująca, od której trudno się oderwać. „Kino epoki nowofalowej" obejmuje swym zakresem lata 60. i 70. To bez wątpienia najlepszy okres w historii X muzy, z jednej strony czas przełomu nowofalowego oraz apogeum kina autorskiego, z drugiej – lata prężnego rozwoju kina gatunkowego i pojawienia się pierwszych blockbusterów. To czas znakomitego rozkwitu wielu kinematografii narodowych zarówno europejskich (m.in. czeskiej, węgierskiej, jugosłowiańskiej), jak i południowoamerykańskich, afrykańskich, azjatyckich oraz australijskiej. To również okres, w którym fantastycznie rozwinęła się autorska animacja, a także kino dokumentalne. Różnorodność oraz rozległość tematu na pewno spowodowały szczególną trudność w redagowaniu tego właśnie tomu. Na szczęście autorom udało się dokonać sensownej, a jednocześnie atrakcyjnej kondensacji. Nie jest więc ta monumentalna książka „spisem inwentarza", a mądrym przewodnikiem po czołowych osiągnięciach X muzy swych najlepszych czasów (notabene na okładce znalazł się kadr z *Osiem i pół* Federica Felliniego, a więc filmu, który zwyciężył w ankiecie „12 filmów na 120-lecie kina" rozpisanej przez łódzkie Muzeum Kinematografii). Czy uda się uniknąć tego zagrożenia w tomie IV, który ma objąć kino najnowsze? Oto jest pytanie! Ilość produkowanych filmów na całym świecie rośnie wręcz w postępie geometrycznym, wszak – transponując nieco niegdysiejszy przebój Jerzego Stuhra – „Kręcić każdy może, trochę lepiej lub trochę gorzej, ale nie o to chodzi, jak co komu wychodzi". ●

JERZY ARMATA

Małgorzata Hendrykowska

Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896-1944)

oraz pod red. Małgorzaty Hendrykowskiej

Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014)

Wydawnictwo Naukowe UAM
Poznań 2015





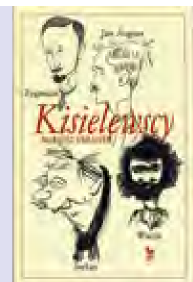
Pierwsza publikacja poświęcona dziejom rodzimego filmu niefikcjonalnego, obejmująca tak rozległy okres jego istnienia (od początków do dziś), i tak obszerna (dwa tomy, łącznie 1459 stron!), a tym samym praktycznie wyczerpująca temat. Kto sądzi, że są to cegły, przez które trudno przebrnąć, jest w błędzie. Owszem, i w tomie I (1896-1944) autorstwa Małgorzaty Hendrykowskiej, i w II (1945-2014) pod redakcją tejże, będącym pracą zbiorową (autorzy: Marek Hendrykowski, Andrzej Szpulak, Wojciech Otto, Mikołaj Jazdon i Piotr Pławuszewski, Jadwiga Hučková, Mirosław Przylipiak, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Krzysztof Kozłowski, Justyna Czaja i Anna Śliwińska), widać znakomity warsztat naukowy. Ale oba tomy to przede wszystkim pasjonująca literatura! „Historia polskiego filmu dokumentalnego", w nieodłącznym – przy tak obszernym zamierzeniu – gąszczu faktów, tytułów, nazwisk i dat, nie traci z pola widzenia syntez, interpretacji i ocen (nieraz krytycznych, np. wobec pęczniejącego od oficjalności i propagandy, zachowawczego artystycznie dokumentu z czasów sanacji). Całość mówi wiele o rzeczywistości, w jakiej rozwijał się polski film dokumentalny, zależnie od uwarunkowań historyczno-politycznych, ale też ekonomicznych, technicznych i organizacyjnych. Jego dorobek z lat 1896-1914 w większości nie dotrwał do naszych dni, tym bardziej imponuje więc precyzja, z jaką został zrekonstruowany w tomie I. Autorzy tomu II mieli dostęp do filmów, ale nie uprościli sobie zadania: oprócz znanych arcydzieł przywołali obrazy zapomniane, a ciekawe (podobnie jak w odniesieniu do polskiego powojennego filmu fabularnego uczynił Piotr Zwierzchowski w książce „Kino nowej pamięci"). W obu tomach uwzględniono osiągnięcia filmu oświatowego i poświęcono osobne rozdziały kronikom filmowym. W kolejnych wydaniach należałoby jednak oczekiwać wyższego poziomu reprodukcji zdjęć i choćby wzmianki o twórcach tak zasłużonych dla polskiego dokumentu, jak: Agnieszka Bojanowska, Zygmunt Samosiuk czy Zbigniew Wolski, a także o pierwszym polskim filmie panoramicznym ze stereofonią *Zielony i czarny Śląsk* Witolda Lesiewicza (1956). ●

ANDRZEJ BUKOWIECKI

Mariusz Urbanek

Kisielewscy. Jan August, Zygmunt, Stefan i Wacek

Wydawnictwo Iskry
Warszawa 2015



„Kisielewscy" Mariusza Urbanka to spełnione marzenie wydawcy i czytelników. To książka z atrakcyjną okładką i piękną, stylizowaną obwolutą, ale – co najważniejsze – wypełniona wartościową treścią. Karkołomny pomysł poczwórnej (sic!) biografii sprawdził się. Ułożone chronologicznie losy braci – Zygmunta i Jana Augusta oraz syna i wnuka tego drugiego – Stefana i Wacka (Wacław nikt na niego nie mówił) czyta się jak dobrą beletrystykę. Zasługa w tym zarówno ciekawych postaci, jak i talentu Mariusza Urbanka, w biografiach zresztą doświadczonego (ma na koncie m.in. książki o Janie Brzechwie oraz Leopoldzie Tyrmandzie). Autor jest sprytny. Drobiazgowo wprowadza czytelnika w kontekst, szanując przy tym jego inteligencję. Przypomnienia o najważniejszych wydarzeniach z historii („akcja" dzieje się od XIX do XXI wieku) pojawiają się mimochodem, w czyimś dialogu lub jako skutek czegoś. Podobnie ze specjalistycznymi terminami, które nieuniknione były zwłaszcza w wypadku opowieści o Stefanie. Kinomanom znany jest jako kompozytor muzyki do takich filmów, jak choćby: *Przygody człowieka poczciwego* (1937) Franciszki i Stefana Themersonów, *Kalosze szczęścia* (1958) Antoniego Bohdziewicza czy *Dziś w nocy umrze miasto* (1961) Jana Rybkowskiego, a wszystkim jako autor popularnych w PRL felietonów drukowanych w „Tygodniku Powszechnym". Poza oczywistymi wartościami, jak barwna kronika życia i atrakcyjna lekcja historii kraju i kultury, mają „Kisielewscy" także wartość szczególną. Widać ją właśnie w części poświęconej Stefanowi. Jest on łącznikiem pomiędzy sławnymi przodkami (jego ojciec i stryj parali się literaturą) i dziećmi (Wacek był muzykiem szalenie popularnym w niemieckojęzycznej części Europy). Na jego przykładzie widać, jak – mimo zawirowań historii – pewne ciągoty i potrzeby, mimochodem albo w genach, przechodzą z ojca na syna. Stefan wprawił się w polityce, w której nie szło jego ojcu. Pod koniec życia stwierdził jednak, że powinien był skupić się na muzyce. Ta stała się za to domeną Wacka, choć jego akurat do komponowania do filmów nie ciągnęło. Tylko tego można żałować. ●

ARTUR ZABORSKI

Po słonecznej stronie muzyki

Jerzy Armata

To się nazywa mocne uderzenie. W kinach *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy*, na półkach księgarskich filmowe wydanie książki Włodzimierza Kowalewskiego, będącej kanwą literacką nowego obrazu Janusza Majewskiego, a w sklepach muzycznych płyta ze swingowymi nagraniami, które znalazły się na ścieżce dźwiękowej *Excentryków...*, osobiście wybrane przez reżysera.



Janusz Majewski w muzyce jazzowej zakochał się jeszcze w czasach szkolnych. Wojciech Karolak to niemal kolega z podwórka, Andrzej Trzaskowski – z krakowskiego Liceum Sobieskiego. „Kiedyś zrobiliśmy rewię szkolną, on grał po raz pierwszy na pianinie, a ja go zapowiadałem” – wspomina reżyser. Tuż po wojnie na ekrany polskich kin trafiło kilka znanych filmów muzycznych. *Serenadę w Dolinie Słońca*, ze słynną orkiestrą Glenna Millera, oglądał Majewski – jak wspomina – jedenaście razy. Nie z powodu dość infantylnej akcji, ale fantastycznej muzyki.

W 1963 roku nakręcił krótki dokument *Opus jazz*, poświęcony kwintetowi Andrzeja Kurylewicza, notabene ojca chrzestnego swego syna, a rok później średni metraż – na zamówienie znanego niemieckiego krytyka muzycznego Joachima-Ernsta Berendta – *Jazz in Poland*. Teraz – po półwieczu – powrócił do ukochanej muzyki, *Excentrycy...* to bowiem brawurowa – rozgrywająca się u schyłku lat 50. – opowieść o pewnym emigrancie wojennym, który przybywa do Ciechocinka i wraz z miejscowymi „excentrykami” zakłada jazzowy big-band. Film jest ekranizacją książki Włodzimierza Kowalewskiego, którego reżyser poznał dość przypadkowo (mówi o tym w rozmowie zamieszczonej w styczniowym „Magazynie Filmowym”), uzupełnioną o wątki autobiograficzne, dotyczące głównie ukochanej muzyki. W przygotowanym przez pisarza scenariuszu naniósł zatem Majewski nieco swoich poprawek. Dotyczyły one w dużej mierze zawartości ścieżki dźwiękowej, na której zamieścił swoje ulubione evergreeny swingowe, i „przystosowania” tekstu do obsady, którą miał już ustaloną (Maciej Stuhr, Joanna Kulig, Sonia Bohosiewicz). Rozpoczęto zdjęcia. I nagle Joanna Kulig dzień przed wejściem na plan złamała nogę. Awaryjnie – za radą zaufanej osoby – reżyser zaangażował Natalię Rybicką, aktorkę Teatru Studio. I wtedy ona wyznała mu, że do tej pory nigdy nie śpiewała, i w ogóle ma fatalny głos. Okazało się jednak, że jak się czegoś bardzo chce... Powstał fantastyczny film, w którym wszyscy „tańczą, śpiewają, recytują”, Natalia Rybicka też.

Płyta CD, która towarzyszy filmowi, zawiera siedemnaście utworów, szesnaście to jazzowe standardy (m.in. „I’m Getting Sentimental Over You”, „Moonlight Serenade”, „American Patrol”, „In The Mood”), a jeden jest kompozycją Wojciecha Karolaka (uroczy „Niezwykły zwykły walczyk zajęczy”), któremu Majewski powierzył opiekę nad ścieżką dźwiękową swojego filmu. Szczególnie fantastycznie brzmią „numery” wokalne – przejmujący blues „St. James Infirmary” śpiewany przez Sonię Bohosiewicz, niezwykle ekspresyjne „Bei mir bist du schoen” wykonywane przez Sonię Smołokowską czy efektowne „Chattanooga choo choo”, w którym udziela się głosowo czwórka aktorów, grających w *Excentrykach*... wiodące role – Sonia Bohosiewicz, Natalia Rybicka, Maciej Stuhr i Wiktor Zborowski.

Swingowe szlagiery wykonuje Big Collective Band pod batutą Wiesława Pieregorólki, partie solowe grają m.in. Robert Majewski (trąbka), Henryk Miśkiewicz (saksofon altowy), Jacek Namysłowski (puzon), Grzech Piotrowski (saksofon tenorowy), no i Wojciech Karolak (fortepian), który większość utworów zaaranżował (pozostałe aranże są dziełem Tomasza Filipczaka i Wiesława Pieregorólki). Leitmotivem płyty stał się słynny utwór Jimmy’ego McHugha i Dorothy Fields „On the Sunny Side of the Street”, czyli „Po słonecznej stronie ulicy”. ●

Andrzej Kotkowski: reżyser ze słonecznej strony ulicy

Andrzej Bukowiecki

Odszedł reżyser *Olimpiady 40*, *Obywatela Piszczyka*, *Miasta z morza*, II reżyser m.in. *Życia rodzinnego*, *Trzeciej części nocy*, *Ziemi obiecanej*. W osobie Andrzeja Kotkowskiego, który pokonany przez nowotwór zmarł 15 stycznia, środowisko filmowe straciło utalentowanego twórcę i niezwykle przyjaznego, mądrego, dobrego człowieka.

Śmierć Andrzeja Kotkowskiego zaskoczyła wszystkich. Przecież jeszcze tak niedawno gościł na imprezach filmowych, jak zawsze uśmiechnięty, serdeczny. Zmarł w dniu, w którym na ekrany wszedł ostatni film kinowy nakręcony z jego udziałem: *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* Janusza Majewskiego (2015). Był II reżyserem tego obrazu. Sam także – obdarzając innych życzliwością, zarażając pogodą ducha – kroczył przez życie słoneczną stroną ulicy. „Był wspaniałym człowiekiem i świetnym kumplem" – mówi Janusz Majewski. „Myśmy się doskonale rozumieli. Obaj przyszliśmy na świat we Lwowie (Kotkowski 17 lutego 1940 roku), obaj po wojnie znaleźliśmy się w Krakowie. Na planie zdjęciowym czułem się przy Andrzeju bezpiecznie. Lubili go aktorzy, lubiły ekipy. A ja miałem ten komfort, że podsuwał mi pomysły, z których mogłem korzystać, ale nigdy się przy nich nie upierał" – dodaje reżyser *Excentryków...*, któremu Kotkowski towarzyszył też w pracy nad *Małą maturą 1947* (2010).


Fot. Kuba Kiljan/SFP

Autor *Miasta z morza* (2009) – filmu o powstaniu Gdyni – miał morski epizod w swojej edukacji. „Jestem bardzo związany z morzem. Mimo że urodziłem się we Lwowie, wychowywałem się w Krakowie, byłem w szkole rybołówstwa morskiego. Uciekłem z domu – to były lata 50. i zaciągnąłem się do rybaków. Trochę pływałem, bo morze zawsze mnie fascynowało (...)" – mówił Annie Serdiukow (stopklatka.pl, 9 października 2009).

W Krakowie ukończył prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim (1964). W Łodzi – Studium Organizacji Produkcji w PWSTiF (1968). Pracując w pionie produkcyjnym, zetknął się z Andrzejem Wajdą na planie *Polowania na muchy* i spektaklu *Makbet* (tv). Tak zaczęła się współpraca obu filmowców. Przy *Brzezinie* (1970) Kotkowski był już asystentem reżysera, przy *Weselu* (1972), *Ziemi obiecanej* (1974), *Korczaku* (1990) i *Pierścionku z orłem w koronie* (1992) – II reżyserem. „Kiedy stanąłem przed najtrudniejszym zadaniem, jakim było kręcenie *Ziemi obiecanej*, wiedziałem, że ten film wymaga drugiej ekipy, realizującej zdjęcia niezależnie od tej, którą ja kierowałem. Nie było nikogo innego, komu mógłbym powierzyć tę drugą ekipę poza Andrzejem Kotkowskim. Nie zawiódł mnie. Wyreżyserowane przez niego sceny masowe dodały filmowi oddechu i prawdy" – mówi Wajda.

Do współpracy jako II reżysera zapraszali Kotkowskiego także inni mistrzowie polskiego kina: Jerzy Hoffman, Janusz Morgenstern, Krzysztof Zanussi i Andrzej Żuławski.

Samodzielnie Andrzej Kotkowski wyreżyserował – obok dokumentów i produkcji telewizyjnych – pięć pełnometrażowych, kinowych filmów fabularnych. Zadebiutował *Olimpiadą 40* (1980) – przejmującą opowieścią o igrzyskach w stalagu, która przyniosła mu Nagrodę Prezydenta Francji na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Sportowych w Rennes. Po *Spokojnych latach* (1981), wskrzeszających młodopolski Kraków, podjął – w filmie *W starym dworku czyli niepodległość trójkątów* (1984) – ambitną próbę zekranizowania dramaturgii Witkacego.

„Pięknym dopełnieniem dawnego filmu *Zezowate szczęście* stał się *Obywatel Piszczyk*, w którym Kotkowski z powodzeniem zmierzył się po latach z Munkiem" – uważa Wajda. *Obywatel Piszczyk* (1988), najpopularniejszy film Kotkowskiego, zdobył nagrodę za reżyserię na gdyńskim FPFF. Jako ostatnie powstało *Miasto z morza* – w Gdyni wielki hit.

„Trudno nie wspomnieć o roli, jaką Andrzej Kotkowski, mój przyjaciel, odegrał w Zespole Filmowym »X«, gdzie jego doświadczenie w organizacji produkcji filmowej było wielkim wsparciem dla naszych debiutantów" – podkreśla Andrzej Wajda.

Twórca *Obywatela Piszczyka* był członkiem SFP i Polskiej Akademii Filmowej oraz dyrektorem i wykładowcą Akademii Filmu i Telewizji w Warszawie, bardzo lubianym przez studentów. „Po raz ostatni pracowaliśmy razem przy serialowej wersji *Excentryków...*" – wraca do wspomnień Janusz Majewski. – „Andrzej pragnął czuwać nad montażem jednego odcinka. Powierzyłem Mu wszystkie. Swoją pracę wykonał z montażystką Mileną Fiedler bardzo pięknie. W grudniu miał być na nagraniu dodatkowej muzyki. Zadzwoniono do mnie ze studia, że nie przyszedł i nie odbiera telefonu. Trafił do szpitala, ale nie było już dla Niego ratunku...".

Andrzej Kotkowski spoczął 25 stycznia na Powązkach Wojskowych. W cytowanym wywiadzie z Anną Serdiukow powiedział: „Ci, którzy odeszli, gdzieś istnieją (...)". On będzie zawsze istnieć w życzliwej pamięci przyjaciół i współpracowników. ●

14 stycznia zmarł w Warszawie **Roman Tarwacki** (65 l.), scenograf i dekorator wnętrz. Był absolwentem Wydziału Architektury Politechniki Śląskiej w Gliwicach, pracę w kinematografii rozpoczął w połowie lat 70. Stworzył scenografię do takich filmów, jak: *Wakacje z Madonną* Jerzego Kołodziejczyka, *Złote runo* Janusza Kondratiuka, *Kratka* Pawła Łozińskiego, *Gry uliczne* Krzysztofa Krauzego, *Kochaj i rób co chcesz* Roberta Glińskiego czy seriali: *Budniokowie i inni* Janusza Kidawy, *Paziowie* Grzegorza Warchoła. Współpracował jako II scenograf i dekorator wnętrz z wieloma reżyserami i scenografami, m.in. przy filmach i serialach: *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* Jerzego Sztwiertni, *Blisko, coraz bliżej* Zbigniewa Chmielewskiego, *Córy szczęścia* Márty Mészáros, *Prymas. Trzy lata z tysiąca* Teresy Kotlarczyk, *Marszałek Piłsudski* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, *Wichry Kołymy* Marleen Goris, *Supermarket* Macieja Żaka i ostatnio *Kamienie na szaniec* Roberta Glińskiego. ●

21 stycznia zmarł w Warszawie **Bogusław Kaczyński** (73 l.), wybitny dziennikarz i krytyk muzyczny, znawca opery, operetki i muzyki poważnej, wieloletni konferansjer Telewizji Polskiej i Polskiego Radia. Był absolwentem Akademii Muzycznej w Warszawie, teoretykiem muzyki oraz pianistą. Twórcą Europejskiego Festiwalu im. Jana Kiepury i znanego na świecie Festiwalu Muzyki w Łańcucie. Jako niezwykle ceniony dziennikarz i ulubieniec publiczności zdobył trzy Wiktory i Super Wiktora. Prowadził transmisje telewizyjne kolejnych Konkursów Chopinowskich, Konkursów im. Henryka Wieniawskiego oraz koncerty Luciano Pavarottiego i Placido Domingo, jubileusz Filharmonii Narodowej, Koncerty Noworoczne z Wiednia, Konkursy Eurowizji i wiele innych. W wyniku plebiscytu „Polityki" Koniec Wieku zaliczony do grona dziesięciu największych osobowości telewizyjnych XX stulecia. Został odznaczony Złotym Medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis oraz Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski. Był konsultantem muzycznym przy takich filmach, jak: *Aria dla atlety* Filipa Bajona, *Baryton* Janusza Zaorskiego oraz przy serialu telewizyjnym *Trzy młyny* Jerzego Domaradzkiego. Wystąpił również w etiudzie fabularnej Bodo Koxa *Opera z mydła*. ●

22 stycznia w Warszawie zmarł **Kazimierz Stanisław Michalewicz** (89 l.), socjolog, filmoznawca, autor książek, krytyk i publicysta filmowy, dyrektor Filmoteki Polskiej. Był absolwentem Wydziału Socjologii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz Studium Historii i Teorii Filmu w Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej w Łodzi. Doktor nauk humanistycznych, pracownik Ministerstwa Kultury i Sztuki, Naczelnego Zarządu Kinematografii, dyrektor-kustosz Filmoteki Polskiej (obecnie Filmoteka Narodowa), przewodniczący Federacji Amatorskich Klubów Filmowych, redaktor miesięcznika „Studio", współpracownik „Kina" i „Polityki". W dorobku pisarskim ma takie książki, jak: „Film i socjologia", „Polskie rodowody filmu". Był również znanym florecistą (w dziesiątce najlepszych w Polsce), szablistą i szpadzistą oraz trenerem szermierki. Kazimierz St. Michalewicz był wieloletnim członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich. ●

Oprac. J.M.

Międzynarodowy projekt ThinkFilM

Filmoznawcy z Uniwersytetu Łódzkiego po raz kolejny podejmują współpracę z czeskim zespołem badawczym, stworzonym przez studentów Uniwersytetu Karola w Pradze. W ramach programu Erasmus+, strony przystępują do realizacji międzynarodowego projektu ThinkFilM, który ma na celu przyjrzenie się sposobom edukacji filmowej w Polsce, Czechach, Niemczech i Wielkiej Brytanii. Zebrane doświadczenia mają posłużyć w stworzeniu koncepcji nowoczesnej placówki filmowo-edukacyjnej w Pradze: Narodowego Muzeum Filmowego (Národní filmové muzeum – NaFilM). Przedmiotem zainteresowania uczestników projektu będzie to, jak o filmie uczy się w szkołach, na uczelniach wyższych, w domach kultury, w kinach, muzeach i na festiwalach filmowych. Przedmiotem refleksji staną się także sposoby wykorzystywania filmu jako narzędzia edukacji. Oczekiwane wyniki projektu, to m.in. recenzowana publikacja naukowa dotycząca metod wykorzystywanych w edukacji filmowej w Polsce, publiczna prezentacja wyników, poprawa jakości edukacji filmowej, poszerzenie jej oferty o innowacyjne rozwiązania, nawiązanie długotrwałej współpracy pomiędzy stronami partnerskimi uczestniczącymi w projekcie. Informacje o spotkaniach: www.facebook.com/filmoznawczo.

Ziemia obiecana najlepszym polskim filmem w historii

Dzieło Andrzeja Wajdy wybrano w kategorii filmu polskiego, z kolei *Osiem i pół* Federica Felliniego – wygrało w kategorii zagranicznej. Są to wyniki ogólnopolskiej ankiety przeprowadzonej z okazji 120-lecia filmu. Rocznica ta, liczona od pierwszego publicznego pokazu filmu braci Lumière, czyli momentu narodzin X muzy, minęła 28 grudnia 2015 roku. Aby uczcić ten jubileusz, Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz Zakład Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego zainicjowały projekt „12 filmów na 120 lat kina", realizowany wspólnie ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich oraz portalem filmpolski.pl. Do uczestnictwa w przedsięwzięciu zostały zaproszone osoby profesjonalnie związane z filmem: twórcy, reżyserzy, producenci, scenarzyści, autorzy zdjęć, scenografowie i kostiumografowie, montażyści, autorzy muzyki filmowej i opracowań dźwięku, a także osoby związane z szeroko rozumianą kulturą filmową: krytycy, wykładowcy akademiccy, organizatorzy festiwali filmowych, dystrybutorzy, kierownicy DKF-ów, edukatorzy filmowi. Na ankiety odpowiedziało 279 osób. W wyborach na najlepszy film kinematografii światowej ankietowani wskazali 903 tytuły, natomiast polskiej 445. Najlepsze dwunastki wyglądają następująco:

Świat:
1. *Osiem i pół*, reż. Federico Fellini, 1963
2. *Obywatel Kane*, reż. Orson Welles, 1941
3. *Czas Apokalipsy*, reż. Francis Ford Coppola, 1979
4. *Powiększenie*, reż. Michelangelo Antonioni, 1966
5. *Ojciec chrzestny*, reż. Francis Ford Coppola, 1972
6. *Lot nad kukułczym gniazdem*, reż. Miloš Forman, 1975
7. *2001: Odyseja kosmiczna*, reż. Stanley Kubrick, 1968
8. *Pulp Fiction*, reż. Quentin Tarantino, 1994
9. *Pół żartem, pół serio*, reż. Billy Wilder, 1959
10. *Amadeusz*, reż. Miloš Forman, 1984
11. *Dawno temu w Ameryce*, reż. Sergio Leone, 1984
12. *Amarcord*, reż. Federico Fellini, 1973

Polska:
1. *Ziemia obiecana*, reż. Andrzej Wajda, 1975
2. *Rękopis znaleziony w Saragossie*, reż. Wojciech Jerzy Has, 1965
3. *Popiół i diament*, reż. Andrzej Wajda, 1958
4. *Nóż w wodzie*, reż. Roman Polański, 1962
5. *Sanatorium pod Klepsydrą*, reż. Wojciech Jerzy Has, 1973


Wojciech Pszoniak, Daniel Olbrychski i Andrzej Seweryn w filmie *Ziemia obiecana*, reż. Andrzej Wajda
Fot. Renata Pajchel/SF Zebra/Filmoteka Narodowa

6. *Pociąg*, reż. Jerzy Kawalerowicz, 1959
7. *Przypadek*, reż. Krzysztof Kieślowski, 1981/1987
8. *Dzień świra*, reż. Marek Koterski, 2002
9. *Matka Joanna od Aniołów*, reż. Jerzy Kawalerowicz, 1961
10. *Ida*, reż. Paweł Pawlikowski, 2013
11. *Zezowate szczęście*, reż. Andrzej Munk, 1960
12. *Rejs*, reż. Marek Piwowski, 1970

Kreatywna Europa – Polacy „grają" w czołówce

W sierpniu 2015 roku zapadła decyzja o dofinansowaniu z programu Kreatywna Europa trzech polskich projektów, w ramach ostatniego wezwania obszaru grantowego „Development gier video". Tym samym Polska uplasowała się na czwartym miejscu pod względem wysokości dofinansowania z sumą 408 790 euro, zaraz po Wielkiej Brytanii, Holandii i Danii. Tymczasem w grudniu 2015 Kreatywna Europa opublikowała nowe wezwanie w ramach schematu „Development gier video" (EACEA/20/2015). Termin aplikacji upływa 3 marca o godz. 12.00. Kwalifikujące się projekty to cyfrowe gry video o wysokim stopniu interaktywności, z silnymi elementami narracyjnymi, bez względu na rodzaj platformy dystrybucyjnej. Projekt musi być oryginalny, innowacyjny i kreatywny, promować różnorodność kulturową, europejską tożsamość i dziedzictwo, a także posiadać potencjał komercyjny, tak by mógł odnaleźć się na rynkach europejskich i światowych. W ramach niniejszego schematu istnieje możliwość uzyskania do 50 proc. kosztów kwalifikowanych przedstawionych we wniosku w formie bezzwrotnego grantu.

Tablica pamięci Danuty i Tadeusza Konwickich

7 stycznia, w pierwszą rocznicę śmierci Tadeusza Konwickiego, na ścianie domu, w którym mieszkał nieprzerwanie od 1956 roku, przy ul. Górskiego 1 w Warszawie, została odsłonięta tablica pamiątkowa poświęcona reżyserowi i jego żonie Danucie z Leniców Konwickiej. Tablicę odsłonili córka Konwickich Maria oraz byty prezydent RP Bronisław Komorowski. Na uroczystości, której inicjatorami byli mieszkańcy kamienicy, obecni byli przyjaciele małżeństwa Konwickich, filmowcy, pisarze, przedstawiciele władz Warszawy i jej mieszkańcy. Bronisław Komorowski w przemowie podkreślił związki Tadeusza Konwickiego z jego rodzinną Wileńszczyzną, a także znaczenie artysty dla opozycji PRL. Konwicki był wybitnym pisarzem, scenarzystą i reżyserem, jednym z twórców polskiej szkoły filmowej, współzałożycielem Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Jego żona Danuta, była grafikiem, znaną ilustratorką książek dla dzieci; publikowała m.in. w satyrycznych „Szpilkach", piśmie literackim „Nowa Kultura". Przez blisko 50 lat pracy zilustrowała ponad 20 książek, głównie dla najmłodszych oraz dwie publikacje męża: „Zwierzoczłekoupiór" i „Dlaczego kot jest kotem?".



Fot. Borys Skrzyński/SFP

Netflix dostępny w Polsce

Działająca od 1997 roku największa platforma VoD wystartowała z ofertą dla polskiego użytkownika. Serwis Netflix jest już dostępny w 130 krajach. Polska jest jednym z nowych rynków, na którym platforma będzie udostępniać swoje treści. Netflix oferuje trzy modele subskrypcji dla polskiego użytkownika – Basic, Standard i Premium. Przez pierwszy miesiąc użytkownik otrzymuje bezpłatny dostęp do zasobów serwisu. Opcja Basic (w cenie 7,99 euro, czyli ok. 35 złotych) nie zawiera materiałów w jakości HD oraz Ultra HD, a treści można oglądać tylko na jednym urządzeniu. Za najdroższą ofertę Premium z dostępem nieograniczonym oraz możliwością oglądania treści na czterech ekranach trzeba zapłacić 11,99 euro, czyli ok. 50 złotych. Serwis oferuje dwie formy płatności – kartą kredytową lub przez konto PayPal. Oferta zawiera filmy i seriale z polskojęzycznymi napisami, lektorem oraz w wersji oryginalnej. Polska strona serwisu jak na razie dostępna jest tylko w języku angielskim.

Laureaci konkursu Trzy Korony 2015

15 grudnia 2015 roku podczas uroczystej gali w Krakowie ogłoszono nazwiska laureatów 8. konkursu „Trzy Korony – Małopolska Nagroda Filmowa" na najlepsze scenariusze filmowe. W kategorii filmu dokumentalnego I nagrodę i 20 tys. złotych otrzymała Monika Góra za scenariusz „Grechuta", m.in. za pokazanie, że „chęć tworzenia potrafi być silniejsza od choroby i własnych słabości". W kategorii filmu fabularnego I nagrodę i 40 tys. złotych otrzymał Robert Jarociński za scenariusz „Turnus", za „misterną konstrukcję mozaikową i dobrze zbudowane postaci w realiach historycznych". II nagroda i 30 tys. złotych powędrowały do Piotra Janusza za scenariusz „Nogi wolności", który „w atrakcyjnej dla młodego widza formie przekazuje treści historycznego, schyłkowego okresu systemu komunistycznego w Polsce". III nagrodę i 15 tys. złotych odebrał Olaf Olszewski za tekst „1982 Nigdy nie będziemy sławni". Jurorzy docenili ten scenariusz za „pokazanie dylematów moralnych tamtego młodego pokolenia oraz za interesującą dla współczesnego widza formę". Wyróżnienie specjalne przyznano scenariuszowi „Lunatycy" Bartosza Pietryki, który ma szansę stać się „ciepłym, rodzinnym filmem z nutą dydaktyzmu, z dowcipnymi i błyskotliwymi dialogami". W tym roku zgłoszono 72 scenariusze, które


Magnus von Horn
Fot. Borys Skrzyński/SFP

przeszły pozytywnie ocenę formalną. Do drugiego etapu konkursu, tj. do oceny jury, komisja selekcyjna zakwalifikowała 12 scenariuszy fabuł oraz 3 dokumentów. W skład tegorocznego jury weszli: Jerzy Stuhr, Jan Komasa oraz Piotr Wojtowicz.

Magnus von Horn laureatem Paszportu Polityki

12 stycznia 2016 rozdano Paszporty Polityki za rok 2015. Laureatem nagrody w kategorii „film" został Magnus von Horn reżyser debiutanckiego *Intruza* – „za dyscyplinę i powściągliwość w penetrowaniu mrocznej strony życia. Za dojrzałe, trzymające w napięciu psychologiczne kino najwyższej próby". Do nagrody w kategorii filmowej nominowani byli również Karolina Bielawska za *Mów mi Marianna* oraz Kuba Czekaj za *Baby Bump*. Paszporty Polityki przyznawane są od 1993 roku w sześciu kategoriach: film, teatr, sztuki wizualne, muzyka poważna, muzyka popularna, literatura. Od kilku lat nadawany jest również honorowy tytuł Kreatora Kultury, który trafia w ręce mistrza, autorytetu, wychowawcy.

Nabór na festiwal „Młodzi i Film"

35. Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych „Młodzi i Film", który w tym roku odbędzie się w dniach 20-25 czerwca otworzył nabór do Konkursu Pełnometrażowych Debiutów Fabularnych oraz do Konkursu Krótkometrażowych Debiutów Filmowych. Filmy można zgłaszać do 22 kwietnia. Warto dodać, że od tego roku zwiększa się ilość regulaminowych nagród przyznawanych młodym twórcom w ramach Konkursu Krótkometrażowych Debiutów Filmowych. Nowe laury to: Jantar za zdjęcia i Jantar za montaż (obie po 3 tys. złotych). Regulamin i formularze zgłoszeniowe są dostępne na stronie: www.mlodziifilm.pl. Organizatorami festiwalu są: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Miasto Koszalin i Centrum Kultury 105 w Koszalinie. Festiwal jest współfinansowany przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Zachodniopomorski Urząd Marszałkowski.

Powstanie film o Janie Nowaku-Jeziorańskim

Autorem scenariusza do filmu pod roboczym tytułem *Kurier* jest Władysław Pasikowski, twórca takich obrazów, jak: *Jack Strong*, *Psy* czy *Kroll*. Fabuła filmu opowiada o kilkunastu dniach przed wybuchem Powstania, kiedy dowództwo Armii Krajowej rozważa wszystkie za i przeciw rozpoczęciu otwartej bitwy z Niemcami. Trudna misja, jakiej podjął się Nowak-Jeziorański polegała na przedostaniu się z okupowanej Polski do Londynu, by przekazać informacje o walkach Armii Krajowej i dowiedzieć się, czy Brytyjczycy udzielą pomocy dla walczącej Warszawy, na które liczyło dowództwo AK, a także polityczy i delegat rządu na kraj. Po spotkaniu z najważniejszymi politykami brytyjskimi wraca do kraju ze smutnymi wieściami: żadnej pomocy nie będzie. W tle rozgrywają się wydarzenia kluczowe dla przyszłości naszego kraju: dokonany zostaje zamach na Adolfa Hitlera, premier Stanisław Mikołajczyk jedzie do Moskwy, bezskutecznie próbując doprowadzić do ugody ze Stalinem, powstaje PKWN, Sowieci zbliżają się do Warszawy, a dowództwo AK w Wilnie zostaje podstępnie aresztowane. Obraz wyreżyseruje Pasikowski, a głównym producentem filmu będzie stołeczne Muzeum Powstania Warszawskiego.

Nabór na Doc Lab Poland 2016



Do 26 lutego można aplikować do 2. edycji największego w Polsce programu dla dokumentalistów – Doc Lab Poland. Oprócz warsztatów oraz indywidualnych konsultacji z najlepszymi polskimi i europejskimi ekspertami, program oferuje uczestnictwo w najważniejszych polskich pitchingach podczas Krakowskiego Festiwalu Filmowego. Prezentacje i następujące po nich indywidualne spotkania służą: pozyskaniu finansowania, koproducentów, partnerów dystrybucyjnych i zaprezentowaniu filmów selekcjonerom najważniejszych festiwali, którzy szukają polskich projektów i kontaktów z polską branżą dokumentalną. W zeszłorocznej edycji odbyło się ok. 350 takich spotkań z koproducentami oraz przedstawicielami najważniejszych instytucji zajmujących się filmem dokumentalnym. Program dzieli się na dwie sekcje: Doc Lab Start dla projektów w fazie developmentu i pierwszych zdjęć oraz Doc Lab Go dla projektów w trakcie montażu. Każda sekcja składa się z trzech warsztatów: w kwietniu (w Warszawie), w czerwcu (podczas KFF) i w październiku (w Warszawie). Doc Lab Start skupia się na rozwoju projektu, konsultacjach merytorycznych, tworzeniu budżetu i planu finansowania, prezentacji projektu oraz poszukiwaniu partnerów do produkcji. Doc Lab Go dotyczy opracowania strategii promocji i dystrybucji, przygotowania pakietów promocyjnych oraz poszukiwania dystrybutorów i agen-

tów sprzedaży, a także oferuje możliwość konsultacji montażowych z wybitnymi montażystami i reżyserami. Doc Lab Poland rozwija i prezentuje najlepsze polskie projekty. Rozpoznawalność marki przekłada się na późniejszą drogę projektów (np. w 2015 jedyne polskie projekty na Coproduction Meetings DOK Lepizig, na warsztatach DOC Lisboa czy East Meets West w Trieście to projekty z Doc Lab Poland). Konsultantami programu są m.in. Paweł Łoziński, Maria Zmarz-Koczanowicz, Bartosz Konopka, Wojciech Staroń, szefowa DOK Leipzig – Leena Pasanen, szef European Documentary Network – Paul Pauwels, selekcjonerka IDFA – Rada Sesić oraz czołowi polscy montażyści, producenci oraz specjaliści od promocji i dystrybucji. Doc Lab Poland skierowany jest do producentów i reżyserów. Uczestnictwo kosztuje 800 złotych za osobę, (obejmuje zakwaterowanie podczas warsztatów i pitchingów w Krakowie oraz akredytację festiwalową). Projekty zgłoszone do 15 lutego skorzystają ze zniżki (opłata 650 zł/os). Szczegółowe informacje na: www.doclab.pl.

Nowy prezes TVP i nowi dyrektorzy anten

Minister skarbu państwa Dawid Jackiewicz powołał 8 stycznia Jacka Kurskiego na stanowisko prezesa TVP. Nowy prezes na przełomie lat 80. i 90. publikował artykuły w prasie niezależnej i prawicowej, m.in. w „Tygodniku Solidarność". Był współpracownikiem agencji DPA oraz gdańskim korespondentem BBC. W latach 2005-2009 był posłem PiS, później z list tej partii trafił do Parlamentu Europejskiego. Od listopada 2015 roku pełnił funkcję wiceministra kultury w rządzie PiS. Jacek Kurski w TVP pracował już w latach 1991-1994. Jako nowy prezes mianował na stanowiska dyrektorskie w Telewizji Polskiej m.in. Jana Pawlickiego – byłego dziennikarza TV Republika, TVP Info i TVN – na szefa TVP1, Macieja Chmiela – dziennikarza radiowego i telewizyjnego – na szefa TVP2. Dyrektorem TVP Kultura wybrany został filozof mediewista Mateusz Matyszkowicz, który był m.in. szefem „Frondy LUX" oraz redaktorem „Teologii Politycznej".

Wojciech Hoflik dyrektorem Agencji Produkcji Telewizyjnej i Filmowej TVP

Od 19 listopada 2015 roku Wojciech Hoflik pełnił funkcję pełnomocnika Zarządu TVP SA ds. utworzenia Agencji-Redakcji Filmu, Seriali i Teatru TV. Został wyznaczony na to stanowiska przez ówczesnego prezesa Telewizji Polskiej – Janusza Daszczyńskiego. Na obecną funkcję dyrektora Agencji Produkcji Telewizyjnej i Filmowej TVP Hoflik został już powołany przez Jacka Kurskiego, obecnego Prezesa TVP. Kurski rozpoczął swoją kadencję 8 stycznia. Wojciech Hoflik jest dziennikarzem, scenarzystą, producentem oraz menedżerem kultury. Od 1992 roku był zawodowo związany z TVP; najpierw jako reporter, a następnie wydawca programów informacyjnych. Autor form publicystycznych, dokumentalnych i fabularnych. Od 2008 do 2011 roku – był zastępcą, a potem dyrektorem TVP1 oraz dyrektorem Agencji Filmowej TVP. Od początku 2012 roku pełnił funkcję pełnomocnika dyrektora Polskiego Instytut Sztuki Filmowej, kierując działem Produkcji Filmowej i Rozwoju Projektów Filmowych. Jest również członkiem Rady Nadzorczej Pomorskiej Fundacji Filmowej.

Nabór na Dolnośląski Konkurs Filmowy

Odra-Film, Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego, ogłosiła X Dolnośląski Konkurs Filmowy, którego celem jest wspieranie projektów filmowych realizowanych na Dolnym Śląsku. Podstawowym kryterium udziału projektów w konkursie jest powiązanie produkcji filmowej z województwem dolnośląskim poprzez miejsce realizacji filmu i jego tematykę, udział w jego realizacji twórców i podmiotów z terenu województwa oraz wysokość środków finansowych wydatkowanych w województwie dolnośląskim. Odra-Film będzie uczestniczyła w projektach wyłonionych w wyniku konkursu jako koproducent z wkładem finansowym. Wnioski można składać do 19 lutego do godz. 14.00. Regulamin konkursu oraz inne materiały potrzebne do złożenia wniosku znajdują się na stronach: www.wroclawfilmcommission.pl oraz www.odra-film.wroc.pl.

Sukces aukcji epizodu w filmie Jacka Bromskiego

Epizod w najnowszym filmie Jacka Bromskiego osiągnął najwyższą kwotę 13 100 złotych na aukcji charytatywnej przygotowanej przez Polski Instytut Sztuki Filmowej i Stowarzyszenie Filmowców Polskich na rzecz Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy. Zwycięzca pochodzi z Mosiny pod Poznaniem. Pieniądze wpłacił już na konto WOŚP. Dotychczasowym rekordem aukcji PISF na Allegro była robocza wersja scenariusza do *Gorzkich godów* Romana Polańskiego, która w ubiegłym roku uzyskała kwotę 12 700 złotych. Przygotowana przez SFP propozycja od początku cieszyła się największą popularnością spośród kilkudziesięciu aukcji. Pierwszy raz zwycięzca licytacji zagra w filmie, będzie to epizod w najnowszej produkcji prezesa SFP Jacka Bromskiego, do której zdjęcia ruszą w tym roku. Wygrana w aukcji to cały pakiet filmowy. Zwycięzca będzie gościł na planie z osobistym przewodnikiem. Pozna reżysera, producenta, aktorów i ekipę; zobaczy na własne oczy, jak wygląda praca nad jednym z największych przedsięwzięć filmowych roku, a przede wszystkim wystąpi przed kamerą.

OPRAC. J.M.

Kalendarz imprez – luty 2016

21. Międzynarodowe Dni Filmu Religijnego – Sacrofilm
Zamość, 30 stycznia – 4 lutego
www.sacrofilm.pl

16. Och! Film Festiwal
Łowicz, 31 stycznia – 28 lutego
www.lok.art.pl

19. Międzynarodowy Festiwal Filmowy Zoom – Zbliżenia
Jelenia Góra, 16-21 lutego
www.zoomfestival.pl

OPRAC. J.M.

Sprostowanie

W tekście „Zofia Ołdak. Pod urokiem filmu lalkowego", który napisałem dla „Magazynu Filmowego" (nr 1/2016), przez wyłącznie moje niedopatrzenie, znalazły się nieścisłości w dwóch wypowiedziach Pani Zofii Ołdak. Zamiast: „(...) byłam wtedy jedyną dziewczyną na Wydziale", powinno być: „(...) byłam wtedy jedyną dziewczyną na roku". Zamiast: „W »Miniaturach« zrobiłam serię *Piesek w kratkę* (1968), która na I Ogólnopolskim Festiwalu Filmów dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu zdobyła Brązowe Koziołki (...)", powinno być: „W »Miniaturach« zrobiłam serię *Piesek w kratkę* (1968). Film z tej serii, *Sam jak pies*, zdobył na I Ogólnopolskim Festiwalu Filmów dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu Srebrne Koziołki (...)".
Za pomyłki, Panią Zofię Ołdak i Czytelników, najmocniej przepraszam.

Andrzej Bukowiecki

Rok 2015 – podsumowanie

Paweł Zwoliński

W ubiegłym roku kalendarzowym padł kolejny rekord frekwencyjny w polskich kinach. 2015 okazał się być świetnym czasem dla kiniarzy. Sprzedano 44 695 011 biletów, co jest wynikiem, jaki do tej pory nie został osiągnięty – w historii badań rynku dystrybucyjnego – po 1989 roku. Poprawiony został więc najlepszy – jak do tej pory – rezultat z 2014, kiedy przed ekranami zasiadło 40 452 557 osób. Aż siedem produkcji przekroczyło milion widzów (w tym dwa z widownią ponad 2 mln). Sukces branży kinowej jest jeszcze bardziej wyraźny, jeśli spojrzy się na wpływy do kin. Średnia cena biletu wzrosła o 41 groszy (wyniosła 18,41 złotych), porównując z 2014 rokiem. Tym samym wpływy wyniosły 822,9 mln złotych (rok wcześniej – 727,7 mln).

W 2015 roku chodziliśmy głównie na amerykańskie produkcje, których udział stanowił 67,18 proc. rynku, co przełożyło się na 28,9 mln sprzedanych biletów. To zdecydowany wzrost, względem 2014 – wówczas, na filmy zza oceanu, wybrało się 19,7 mln Polaków (48,79 proc. udziału w rynku). Ofensywa amerykańskich tytułów spowodowała mniejszą sprzedaż biletów na rodzime produkcje. Polskie filmy wybrało 8,3 mln widzów (18,65 proc. udziału w rynku), co oznacza spadek względem 2014 roku (11 mln sprzedanych biletów – 27,14 proc. udziału w rynku). Praktycznie nie uległa zmianie wysokość widowni na europejskich produkcjach – w obydwu latach wyniosła 6,3 mln widzów.

Mimo że rok należał w znacznej większości do amerykańskich produkcji, na pierwszym miejscu znalazł się film polski. *Listy do M. 2* Macieja Dejczera obejrzało 2,874 mln widzów. Plasuje to świąteczną produkcję w czołowej dziesiątce najchętniej oglądanych filmów w Polsce po 1989 roku. Zdecydowanie został też poprawiony wynik pierwszej części z 2011 roku. *Listy do M.* Mitji Okorna okazały się tym, czego brakowało



na polskim rynku, przyciągając wówczas widownię liczącą 2,56 mln osób.

Drugie miejsce w zestawieniu frekwencji zajęła bodaj najbardziej wyczekiwana premiera 2015 roku. Istniały spore obawy fanów uniwersum zaprojektowanego przez George'a Lucasa, że po sprzedaży firmy Lucasfilm studiu Disney, nowe *Gwiezdne wojny* przyniosą zawód. Dziś już wiadomo, że *Przebudzenie Mocy*, czyli VII epizod gwiezdnej sagi okazał się być olbrzymim sukcesem, więc przynajmniej finansowo produkcję należy zaliczyć do udanych (to trzecie miejsce na świecie pod względem globalnych wpływów, ustępujące dwóm produkcjom Jamesa Camerona: *Avatar* i *Titanic*). W Polsce film J.J. Abramsa również okazał się być wielkim sukcesem. Od 18 grudnia przez niespełna dwa tygodnie produkcję obejrzało 2,059 mln widzów. Widowisko, którego gwiazdą jest Harrison Ford, jeszcze w 2016 roku przyciąga znaczące rzesze kinomanów, więc wciąż pod znakiem zapytania jest, czy ostatecznie nie zostanie pokonany końcowy wynik *Listów do M. 2*.

Produkcją, która w pierwszym kwartale 2015 wywołała najwięcej szumu, była ekranizacja powieści E.L. James *Pięćdziesiąt twarzy Greya* w reżyserii Sam Taylor-Johnson. Szokiem dla analityków i obserwatorów box office'u był fakt, że kontrowersyjna produkcja ustanowiła rekord otwarcia w polskich kinach po 1989 roku. Film obejrzało w Walentynki 834,5 tys. widzów, dzięki czemu pokonany został utrzymujący się od 2007 rekord pierwszego weekendu należący do animacji Dreamworks – *Shrek Trzeci*. Erotyczny film okazał się jednak typowym „front loaderem" – widzowie tłumnie wybrali się na produkcję w weekend otwarcia, następnie zaczęto notować gwałtowne spadki oglądalności. Finalnie przełożyło się to na 1,814 mln sprzedanych biletów.

Jesienią przebojem wdarł się do kin najnowszy obraz o zmaganiach Jamesa Bonda. *Spectre* Sama Mendesa, po rewelacyjnym otwarciu, ostatecznie okazał się w polskich kinach jeszcze chętniej oglądanym filmem niż *Skyfall* z 2012 roku. Najnowszą odsłonę produkcji z Danielem Craigiem obejrzało 1,751 mln widzów, natomiast wcześniejszą część – 1,673 mln. Ostatnie tytuły poświęcone słynnemu agentowi biją rekordy popularności również na świecie, jednak *Spectre* na większości rynków zanotował mniejsze przychody niż *Skyfall*. Polska jest w tym przypadku jednym z wyjątków.

Animacje i filmy familijne

O tym, że był to świetny rok dla animacji, świadczy fakt, że kolejne trzy miejsca na liście najpopularniejszych tytułów 2015 roku zajmują właśnie tego rodzaju produkcje. Spektakularnym wynikiem może się pochwalić dystrybutor filmu *Minionki*. Spin-off zyskującej na popularności serii, przyciągnął do kin aż 1,670 mln widzów. Dla porównania, poprzednie filmy z cyklu uzyskały następujące wyniki: *Jak ukraść Księżyc* z 2010 roku – 308 tys. widzów; *Minionki rozrabiają* z 2013 – 554 tys. widzów. Olbrzymia kampania reklamowa tej animacji poczyniła cuda, kiedy się obserwuje rozbieżności w wynikach poszczególnych części. *Pingwiny z Madagaskaru* studia Dreamworks również są spin-offem. Mimo że na świecie, pod względem wpływów, film wypadł zdecydowanie najsłabiej na tle trzech części *Madagaskaru*, w Polsce porwał tłumy. Efekt? 1,634 mln widzów. Ogromny sukces odnieśli także twórcy *Hotelu Transylwania 2*. O ile pierwsza część z 2012 roku zainteresowała 427 tys. widzów, na seansach zeszłorocznej „dwójki" widać było dużo większą liczbę fanów. W sumie – 1,154 mln widzów. Wśród animacji świetnym wynikiem cieszyła się także produkcja studia Pixar *W głowie się nie mieści*. Faworyt do Oscara w kategorii Najlepszy Film Animowany przyciągnął do kin latem 952 tys. osób. Francuską kinematografię godnie reprezentowała animowana ekranizacja powieści Antoine'a de Saint-Exupéry'ego. Seanse *Małego Księcia* wybrało 776 tys. widzów. Bardzo dobry rezultat osiągnęło studio Pixar swoją drugą produkcją, którą można było oglądać na srebrnych ekranach u schyłku sezonu. Na *Dobrego dinozaura* wybrało się 677 tys. osób. Filmy animowane i familijne tradycyjnie przyciągają duże rzesze widzów, a ich lista była w ubiegłym roku naprawdę długa. Niezłe wyniki uzyskały jeszcze: *Paddington* (571 tys. widzów), *Kopciuszek* (473 tys.), *Spongebob: na suchym lądzie* (457 tys.), *Dom* (376 tys.), *Dzwoneczek i bestia z Nibylandii* (366 tys.), *Ups! Arka odpłynęła* (273 tys.), *Kraina jutra* (257 tys.), *Baranek Shaun* (247 tys.), *Fru!* (247 tys.), *Rechotek* (221 tys.), czy *Noc w muzeum: Tajemnica grobowca* (211 tys.).

Filmy polskie

Poza spektakularnym sukcesem *Listów do M. 2*, rodzima kinematografia mogła się pochwalić kilkoma sporymi przebojami. W tym gronie najlepiej sprawdziła się komedia muzyczna Macieja Bochniaka *Disco Polo*. Film z Dawidem Ogrodnikiem przyciągnął 877 tys. widzów. Dobrym pomysłem Piotra Wereśniaka okazało się nakręcenie kontynuacji kasowej komedii – *Wkręceni 2* – która zainteresowała na początku roku 769 tys. osób. Większej widowni można było oczekiwać po dramacie wojennym *Karbala* Krzysztofa Łukaszewicza – wprowadzony do kin we wrześniu, przyciągnął 408 tys. widzów. Duże zainteresowanie towarzyszyło seansom *Chemii* Bartka Prokopowicza (319 tys. widzów). Bardzo zbliżoną widownię uzyskały filmy cieszące się uznaniem krytyki: *Carte Blanche* Jacka Lusińskiego (291 tys. widzów), *Ziarno prawdy* Borysa Lankosza (290 tys. widzów) czy wreszcie triumfator Festiwalu Filmowego w Gdyni, *Body/Ciało* Małgorzaty Szumowskiej (289 tys. widzów). Listę najpopularniejszych rodzimych produkcji roku zamykają *Król życia* Jerzego Zielińskiego (216 tys. widzów) oraz *Żyć nie umierać* Macieja Migasa (210 tys. widzów).


Fot. Makufly/TVN/Listy do M. 2

Mateusz Winek w filmie *Listy do M. 2*, reż. Maciej Dejczer

Hollywoodzkie blockbustery

Na świetny dla amerykańskiego kina rok na polskich ekranach złożyło się wiele filmów. To był rok blockbusterów, które generowały na świecie rekordowe wpływy. Faktycznie, hitowych premier nie brakowało. Poza wspomnianymi już tytułami, tłumy widzów wybrały seans *Szybkich i wściekłych 7* Jamesa Wana. Po tragicznej śmierci Paula Walkera, seria zdobyła szczyty popularności. Film akcji obejrzało aż 995 tys. widzów (globalnie produkcja zarobiła ponad 1,5 mld dolarów, co plasuje ją na szóstym miejscu najlepiej zarabiających filmów w historii). Mimo że premiera ostatniej części trylogii Petera Jacksona miała miejsce w 2014 roku, widowisko *Hobbit: Bitwa Pięciu Armii* przyciągnęło pokaźną widownię w omawianym sezonie. Na początku 2015 wybrało się na niego jeszcze 950 tys. kinomanów. Ostatecznie, ekranizację powieści J.R.R. Tolkiena obejrzało 2,243 mln osób, co jest najlepszym wynikiem spośród wszystkich odsłon *Hobbita*. Globalnym superprzebojem okazał się również film Jossa Whedona, *Avengers: Czas Ultrona*. W polskich kinach sukces filmu jest umiarkowany – 697 tys. widzów, jednak zauważalną tendencją jest to, że produkcje Marvela cieszą się coraz większą popularnością w kraju. Ponadto, ekranizacja komiksu okazała się być w Polsce najchętniej oglądanym filmem o superbohaterach w historii notowań box office'u. Świetnych wyników można się było spodziewać po finałowej odsłonie *Igrzysk śmierci. Kosogłos. Część 2* Francisa Lawrence'a, tymczasem obraz raczej rozczarował (zarówno w Polsce, jak i na pozostałych rynkach). Produkcja z Jennifer Lawrence przyciągnęła przed ekrany 666 tys. osób, co jest słabszym rezultatem od poprzedniej odsłony (*Igrzyska śmierci: Kosogłos. Część 1* – 769 tys. widzów). Polacy nie oszaleli – w przeciwieństwie do reszty świata – na punkcie *Jurassic World* Colina Trevorrowa. Bo czy przy globalnych wpływach filmu na poziomie 1,669 mld dolarów i przy czwartym miejscu pod względem najbardziej kasowych produkcji wszechczasów, robi wrażenie 652 tys. widzów w Polsce i dopiero 17. miejsce na lokalnym rynku?

boxoffice.pl

BOX OFFICE 2015 – WSZYSTKIE FILMY

LP.	TYTUŁ POLSKI	TYTUŁ ORYGINALNY	DYSTRYBUTOR	KRAJ	WPŁYWY	WIDZOWIE	WPŁYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	LISTY DO M. 2	LISTY DO M. 2	KINO ŚWIAT	Polska	52 274 306	2 874 420	52 274 306	2 874 420	328	13.11.2015
2	GWIEZDNE WOJNY: PRZEBUDZENIE MOCY	STAR WARS: THE FORCE AWAKENS	DISNEY	USA	44 548 018	2 058 857	44 548 018	2 058 857	601	18.12.2015
3	SPECTRE	SPECTRE	FORUM FILM	Wlk. Brytania/USA	35 308 490	1 750 671	35 308 490	1 750 671	350	06.11.2015
4	PIĘĆDZIESIĄT TWARZY GREYA	FIFTY SHADES OF GREY	UIP	USA	35 054 592	1 814 116	35 054 592	1 814 116	305	13.02.2015
5	PINGWINY Z MADAGASKARU	THE PENGUINS OF MADAGASCAR	IMPERIAL CINEPIX	USA	30 751 659	1 634 542	30 751 659	1 634 542	235	30.01.2015
6	MINIONKI	THE MINIONS	UIP	USA	30 414 721	1 669 881	30 414 721	1 669 881	307	26.06.2015
7	HOTEL TRANSYLWANIA 2	HOTEL TRANSYLVANIA 2	UIP	USA	21 862 174	1 154 354	21 862 174	1 154 354	213	09.10.2015
8	HOBBIT: BITWA PIĘCIU ARMII	THE HOBBIT: THE BATTLE OF THE FIVE ARMIES	FORUM FILM	Nowa Zelandia/USA	19 343 472	950 232	46 592 065	2 243 204	435	26.12.2014
9	SZYBCY I WŚCIEKLI 7	FAST & FURIOUS 7	UIP	USA/Japonia	19 202 044	995 199	19 202 044	995 199	252	10.04.2015
10	W GŁOWIE SIĘ NIE MIEŚCI	INSIDE OUT	DISNEY	USA	16 615 096	952 617	16 615 096	952 617	217	01.07.2015
					305 374 572	15 854 889				
11	DISCO POLO	DISCO POLO	NEXT FILM	Polska	16 181 641	877 369	16 181 641	877 369	242	27.02.2015
12	AVENGERS: CZAS ULTRONA	THE AVENGERS: AGE OF ULTRON	DISNEY	USA	14 598 569	697 489	14 598 569	697 489	344	07.05.2015
13	WKRĘCENI 2	WKRĘCENI 2	INTERFILM	Polska	13 797 186	769 711	13 797 186	769 711	215	16.01.2015
14	JURASSIC WORLD	JURASSIC WORLD	UIP	USA	13 487 825	652 347	13 487 825	652 347	304	12.06.2015
15	MAŁY KSIĄŻĘ	THE LITTLE PRINCE	KINO ŚWIAT	Francja/Kanada	12 703 995	776 128	12 703 995	776 128	235	07.08.2015
16	IGRZYSKA ŚMIERCI: KOSOGŁOS. CZĘŚĆ 2	THE HUNGER GAMES: MOCKINGJAY - PART 2	FORUM FILM	USA/Niemcy	12 547 876	666 754	12 547 876	666 754	243	20.11.2015
17	EVEREST	EVEREST	UIP	Wlk. Brytania/USA/Islandia	11 653 084	527 805	11 653 084	527 805	155	18.09.2015
18	DOBRY DINOZAUR	THE GOOD DINOSAUR	DISNEY	USA	10 957 032	677 159	10 957 032	677 159	228	27.11.2015
19	MARSJANIN	THE MARTIAN	IMPERIAL CINEPIX	USA/Wlk. Brytania	10 611 631	494 920	10 611 631	494 920	170	02.10.2015
20	PADDINGTON	PADDINGTON	MONOLITH	Wlk. Brytania/Francja	9 490 679	571 902	10 580 709	632 100	166	02.01.2015
					126 029 518	6 711 584				
	TOP 20:				431 404 090	22 566 473				

BOX OFFICE 2015 – FILMY POLSKIE

LP.	TYTUŁ	DYSTRYBUTOR	WPŁYWY	WIDZOWIE	WPŁYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	LISTY DO M. 2	KINO ŚWIAT	52 274 306	2 874 420	52 274 306	2 874 420	328	13.11.2015
2	DISCO POLO	NEXT FILM	16 181 641	877 369	16 181 641	877 369	242	27.02.2015
3	WKRĘCENI 2	INTERFILM	13 797 186	769 711	13 797 186	769 711	215	16.01.2015
4	KARBALA	NEXT FILM	7 083 176	408 233	7 083 176	408 233	306	11.09.2015
5	CHEMIA	VUE MOVIE	5 654 806	318 989	5 654 806	318 989	207	02.10.2015
6	ZIARNO PRAWDY	NEXT FILM	5 276 947	289 861	5 276 947	289 861	191	30.01.2015
7	BODY/CIAŁO	KINO ŚWIAT	5 161 571	289 117	5 161 571	289 117	152	06.03.2015
8	CARTE BLANCHE	KINO ŚWIAT	4 819 045	290 645	4 819 045	290 645	151	23.01.2015
9	KRÓL ŻYCIA	NEXT FILM	3 935 024	216 450	3 935 024	216 450	224	25.09.2015
10	ŻYĆ NIE UMIERAĆ	KINO ŚWIAT	3 723 677	210 272	3 723 677	210 272	200	28.08.2015
			117 907 379	6 545 067				
11	OBCE NIEBO	NEXT FILM	2 517 834	145 464	2 517 834	145 464	176	16.10.2015
12	11 MINUT	KINO ŚWIAT	2 324 717	126 377	2 324 717	126 377	158	23.10.2015
13	PANI Z PRZEDSZKOLA	KINO ŚWIAT	2 280 024	120 544	4 622 243	241 533	148	25.12.2014
14	APARTAMENT	KINO ŚWIAT	2 116 131	134 814	2 116 131	134 814	150	15.05.2015
15	PILECKI	KONDRAT MEDIA	2 021 063	153 896	2 021 063	153 896	68	25.09.2015
16	PANIE DULSKIE	KINO ŚWIAT	1 864 606	116 938	1 864 606	116 938	149	02.10.2015
17	KLUB WŁÓCZYKIJÓW	FORUM FILM	1 813 409	131 062	1 813 409	131 062	159	18.09.2015
18	DEMON	KINO ŚWIAT	1 766 744	107 934	1 766 744	107 934	141	16.10.2015
19	BOGOWIE	NEXT FILM	1 601 893	106 828	40 234 755	2 261 565	220	10.10.2014
20	IDA	SOLOPAN	1 389 652	94 563	3 909 808	243 466	75	25.10.2013
			19 696 073	1 238 420				
	TOP 20:		137 603 452	7 783 487				

50 Lat Stowarzyszenia Filmowców Polskich



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich
1966 - 2016